ثقافة الأطفال في زمن الحرب

محمد الأحمد
وزير الثقافة

أعزائي الحضور

موضوعُ الطفولة كان وسيظلُّ على الدّوام موضوعاً ملحّاً ومؤرّقاً. فكلٌّ منّا أبٌ أو أم، ولديه أطفالٌ يحرص عليهم وعلى حمايتهم برموش العين. هذا هو الحال في الأوضاع السلمية العادية، فكيف يكون في أوضاع حربٍ كونيّة شرسة تُشَنُّ علينا بلا هوادة؟ لهذا اخترنا عنواناً لمؤتمرنا: (ثقافة الأطفال في زمن الحرب).

لقد مرت تسع سنوات ونحن نرزح تحت وزر هذه الحرب الظالمة، ومن وُلِدَ في بداية الحرب شارفَ الآن على التاسعة من العمر. أي إنّه منذ أن فتح عينيه على الدنيا وهو لا يرى أو يسمع شيئاً سوى أجواء الحرب وكوابيسها. ومعروفٌ أن انطباعات الطفولة هي أقوى الانطباعات، وهي تلازم المرءَ مهما تقدّم في السّن.

❀ كلمة السّيّد الوزير في المؤتمر الثقافي الثاني «الطفولة في زمن الحرب»، يوم الثلاثاء ١٨ كانون الأول ٢٠١٩م في مكتبة الأسد الوطنية.

ماذا علينا أن نفعل كمثقفين ومربين ومفكرين من أجل إعادة الثقة بالحياة إلى هذه النفوس الغضَّة الجريحة، وما هي البرامج التي ينبغي أن نضعها كي ننقذَ أطفالنا من كوابيس الحرب وجحيمها، ولكي نعوضهم عن مدارسهم التي هُدمَت، وبيوتهم التي دُمِّرت، وقُراهم وأحيائهم التي اضطرّتهم الحرب إلى هجرها، وسنوات عمرهم التي أضاعوها وهم يبحثون عن مأوى آمن ومستقبل زاهر؟

لا أدّعي أنّنا في هذا المؤتمر سنحلُّ كلَّ ما ذُكرَ من مشكلات، فهذا أمر غير ممكن. إن هدف مؤتمرنا هو طرح الأسئلة وتلمسَ الأجوبة المناسبة لها، لأنَّ المهم، برأيي، لدى معالجة أي قضية، هو طرح الأسئلة الصحيحة المتعلّقة بها.

إذن هذا المؤتمر هو مجرد خطوة أُولى على هذا الصعيد، وأنا واثقٌ من أنّ جهودكم المشكورة ستحوّلُ هذه الخطوة الأولى إلى طريقٍ واسع ممتدٍّ باتجاه الهدف الأعلى: توفير بيئة سلمية معافاة لأطفالنا، وإقامة مجتمع المعرفة المحصن ضدَّ الأفكار المتطرفة الغيبية، حيث يسود العلم والعقلانية وأفكار التنوير، مجتمع التربية الصحيحة والتفكير القويم لفلذات أكبادنا وأجيالنا القادمة.

مرّةً أخرى أتمنى لكم التوفيق في أعمال مؤتمركم، راجياً أَنْ تثمرَ هذه الأعمال عن نتائجَ ملموسة، وأنا واثقٌ من أنّها ستثمر.

وفي الختام أتوجه بالشكر للسيد رئيس مجلس الوزراء المهندس عماد خميس على رعايته الكريمة لمؤتمرنا هذا، ولكلِّ الأنشطة الثقافية التي نقوم بها، والشكر كل الشكر، من قبلُ ومن بعدُ، لرئيسنا المفدى وصانع نصرنا وحامي عزّتنا سيادة الرئيس بشار الأسد على اهتمامه الشخصي اليومي والدؤوب بكلِّ ما يمسّ حياتنا الفكرية والفنية وعملنا الثقافي.

شكراً لكم سيدي الرئيس، فرعايتكم الباسقة تظلّلُ كلَّ الفنانين والأدباء والمفكرين السوريين.

كلمة العدد

آراء ومواقف

ناظم مهنا
رئيس التحرير

اللغة العربية في عيدها العالمي

لغتنا العربية بيتُ كينونتنا، إنّنا نسكن شعراء في هذا البهاء العظيم الذي لا يستطيع أحد أن يستخفَّ به أو يقلّل من شأنه. ليس لأنَّ لغتَنا هي لغة عالميّة معترفٌ بها، بل لأنَّها لغة عظيمة على مرِّ الدهر، لغةٌ جاذبة للعقول، ولغة مبنيّة على قواعد ونظام منطقي يجعلها قادرة على التكيّف والتجديد المستمرين، وعلى التعبير الأدبي والعلمي على أكمل وجه، إنّها لغتنا الأم التي نعتزّ بها، وهي المنظومة الأعمق التي تُعبّر عن حضورنا في فكر العالم القديم والمعاصر. ولم أجد في هذا الوقت أفضل من كلام قرأته منذ أيام في كتاب بعنوان: «غيرة اللغات»، للكاتب الأرجنتيني الأصل، الإيطالي الجنسية «أدريان ن برافي»، ترجمه إلى العربية الشاعر السوري المبدع الشاب «أمارجي»، وسيكون لي وقفة مع هذا الشاعر المسكون بالشعر، الشاعر السوري العربي الكنعاني من مدينة اللاذقية، الأخت الحية لأوغاريت، هذا الشاعر الذي أحييه على شعره أولاً، وعلى ترجماته الباذخة ثانياً، وأرى أن الأفق أمامه مفتوح ليَعبُرَ إلى العالمية.

يقول أدريان برافي في غيرة اللغات تحت عنوان «أمومة اللغة» :

«أسأل نفسي: أتراه من الممكن أن يتخلّى المرء عن لغته، إذا ما وضعنا في الحسبان، أن اللغة ليست مجرد وسيلة للكلام فحسب، أو أنها بالأحرى لا تتعلق بمنظومة نحوية فحسب، وإنما بطريقة تصوّرنا للأمور أيضاً؟ قد يحدث نتيجة تقلبات حياتية مختلفة، أن ندير لها ظهرانينا، أو أن نبتعد عنها، وأن نستبدل بها لغة أخرى. ولكن أغلب الظن أنه ليس بمقدورنا الانفصال عن أمومة اللغة التي يتّفق الجميع على أنّها الأصل الذي لا يمكن إلغاؤه، حتى عندما يُقيّض لنا أن نرى العالم في ضوء لغة جديدة. أمومة اللغة لا تعلّمنا الكلام فحسب، ولكنها تعطينا نظرة، وشعوراً، وتصوراً نحو الأشياء. قواعدُ تركيبها تشكل منظوراً وزاويةَ رؤية. يمكننا أن نغلف قصصنا بلغات أخرى، ولكن أمومة لغتنا الأصلية ستبقى حاضرة وستحتجُّ علينا، ذلك أنها طريقة وجود، وحياة، وتفكير، بصرف النظر عن طريقة التعبير بها. إنها فنُّ تأويلنا للعالم؛ ونحن في النهاية إنّما نتكلّم لغتنا الأم بلغات أخرى كثيرة».

بهذه المناسبة، تحيَّة إلى المبدعين بلغتهم العربية الأم أينما كانوا.

التنوخي والحكاية العربية

استوقفني رأي المستشرق الروسي فلشتينسكي عن كتاب: «نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة»، نموذجاً للحكاية في القرون الوسطى.

الكتاب لـ«أبي محسن التنوخي»، وله كتاب «الفرج قبل الشدة». التنوخي في نظر فلشتينسكي، من الشخصيات المرموقة في تاريخ النثر العربي في المرحلة الكلاسيكية. كتاب نشوار المحاضرة، فيه «نوع خاص من الحكايات العربية المتميزة للغاية من حيث طابعها سواء عن النثر المزوّق للنخبة من أهل المعرفة، أم الأدب الشعبي القائم على الأساس الفلكلوري التقليدي. يشير التنوخي في مقدمة كتابه نشوار المحاضرة إلى أنه دَوّن فيه ما سمعه من الأصدقاء والأقرباء والمعارف من الحكايات والقصص ليستفيدَ منها العاقلُ اللّبيب والفطن الأريب...

ويقول المستشرق الروسي: «حين نطالع هذه القصص والحكايات والأخبار نشعر وكأننا حاضرون في المجلس الذي تدور فيه الأحاديث، يتجاذبها على مهل وبلا عجل أهل المعرفة من البغداديين في القرن العاشر، المجتمعين طلباً لجمام الروح وراحة النفس عقبَ هموم النهار ومتاعب العمل وامتاع بعضهم بعضاً بالأحاديث عمّا جرى وما وقع».

ويرى فلشتينسكي أنَّ جذور الفن الخطابي والحكاية الشفهية الممتعة عند العرب تمتدُّ إلى أغوار الماضي السحيق. لكن ما يهمنا هنا لفتُ الانتباه إلى ملامح القصِّ الفني القصير والخبر القصصي وربطه بالمعاصرة في كتاب التنوخي «نشوار المحاضرة»، واستناداً إلى هذه الإشارات اللّماحة من هذا المستشرق الروسي الذي يبدو عميق المعرفة بالحكاية القديمة والمعاصرة ويجيد الربط بينهما، يتحدث فلشتينسكي عن الاختلاق غير الواعي أو غير المقصود في كتاب التنوخي في حين كان خيال الكتّاب العرب في القرون الوسطى مقيّداً بأعراف «مطابقة الحقيقة»، ويرى أن هذه المطابقة للحقيقة مختلفة تماماً عن «الحقيقة المطابقة» في العصر الحالي، وتلك الحقيقة المطابقة كانت تسمح بإيراد المعجزة والخوارق إلا أنَّها لا تبيحُ الانحراف عن قواعد ذكر أخبار الوقائع والحوادث، ولا تغتفرُ سرد أسماء الأشخاص غير الواقعيين والإحالة على مدة زمنية لا أصل لها، ووصف رقعة طبوغرافية لا وجود لها في الطبيعة. ويرى فلشتينسكي أنَّ «نشوار المحاضرة» يشكل حلقةَ وصل بين تقاليد الحكايات الشعبية الموضوعة، والروايات الوثائقية. وتصل قصص التنوخي بالأدب مراعاته العبرة والوعظ والإرشاد، وبالقصة الشعبية رغبةُ الميل إلى التّسلية والترفيه والترويح عن النفس. ويقول: «خلافاً عن قصّاصي الشوارع وجامعي وناقلي النتاجات الفولكلورية على اختلاف أنواعها: الملاحم الشعبية أو ملاحم الفرسان، والحكايات، والأقاصيص وما شاكل... إن التنوخي على غرار سلفه الجاحظ وأساتذة الأدب يتخلّى عن الأوهام والاختلاقات ويحاول دائماً أن يؤكد أن الأحاديث التي ينقلها ويرويها لها أصلٌ في الحياة الواقعية، وقد استمدَّ الأخبار عنها من مصادر وثيقة وصادقة، وهو لذلك يُورد الإسناد المفصّل لكل خبر، وإذا كان مصدر النّبأ مفقوداً لسببٍ ما فإن التنوخي كان

يرى من واجبه الإفادة من هذا على نحو خاص، قائلاً: «حدّثني شيخٌ من شيوخنا وقد غاب عني اسمه». إن حكايات التنوخي على غرار حكايات «ألف ليلة وليلة» تحمل روح هذه الحكايات المسلّية، يصدّق ما حدّثوه به وقصّوه عليه، أو على الأقل يتظاهر بأنه مصدّقٌ به من أجل الحكاية أولاً وأهدافها ثانياً. ويرى المستشرق الروسي أن تركيب أقاصيص التنوخي كلّه عبارةٌ عن تيار غير منتظم من الحكايات غير الموصولة بنظام، لا من حيث الموضوع، ولا من حيث خاتمتها الأخلاقية أو عبرتها وعظتها، وهي في هذا تشبه المجموعات القصصية التي تُطبَع في أيامنا. وإن التنوّع في الأقاصيص عند التنوخي يبدو شبيهاً بتداعي الأفكار. ومثل هذا النظام في التأليف القصصي نابعٌ من اعتماد التنوخي على الطّابع المسلي الترفيهي الإمتاعي. ولكن القسم الأكبر من الأقاصيص في «نشوار المحاضرة» يقوم على أساس الحقائق والأحداث الفعلية الحقيقية التي عرفها المؤلف من معاصريه ومن شهود العيان، ولكنه يضفي طابعاً دراميّاً على الحدث أو الحكاية.

مذكرات قرن ومدوّنة وطن وشعب

حُقَّ للدكتور عبد اللطيف يونس أن يقول كما قال الشاعر التشيلي العظيم بابلو نيرودا: «أشهد أنّني قد عشت».

وصلني كتابُ مذكرات الدكتور الأديب والشاعر، الصحفي والسياسي عبد اللطيف يونس، وتلقّفتُه بشغف بعد إخفاقٍ في الحصول عليه أو استعارته. إن سيرة حياة هذا الرجل الحافلة بالأحداث وشهادته على العصر الممتد والعاصف، وأسلوبه وطريقة عرضه، كلّها، جديرة بأن تثيرَ فضولنا المعرفي، وتجعلنا نهرع بحماس للدخول في هذا السِّفر الضخم من المعارف والأحداث وتجربة الحياة والهجرة والعمل في الوطن. إنه كتابُ سيرة وكفاح وتاريخ لرجل يُطلُّ على القرن العشرين من علياء الزمن، رجل ولد مع القرن ودرج معه، كما يدرج الصبا مع النهر، ويغدوان كلاهما نهرين متوازيين، أحدهما يصبُّ في بحر المعرفة و التجربة والنُّضج، والآخر يصبُّ في الأفق وفي بحر التاريخ.

تبدأ رحلة الذاكرة في مذكرات الدكتور عبد اللطيف يونس من الطفولة والنمو واكتشاف نزوعه نحو الإصلاح والنهضة والعدالة الاجتماعية وموهبته الشعرية والأدبية، وبدايات النشر في الصحافة، ثم صفحات من الذاكرة السياسية في عهد الانتداب وبعد الانتداب، وعصر الحكومات الوطنية والانقلابات التي شهدتها سورية، فكان شاهداً على أدقّ التفاصيل فيها. انخرط في الحياة السياسية بمواقفه الجريئة المقدامة، ووضع نصب عينيه مصلحة الوطن وأبناء الشعب، أحداث مهمّة سردتها المَذكرات الفريدة عن محافظة اللاذقية وقُراها وسكان تلك الأرض الذين عاشوا قروناً في عتمة التهميش والظلم والتّجني، والكتابُ حافلٌ بالطرائف ونوادر الأخبار والحكايات والأسفار، ودهاليز السياسة وفرسَانها، والمؤامرات، ثم ذكريات عن المهجر والاغتراب في أمريكا الجنوبية. إنَّها حياةٌ حافلة بالمجد لشخصيةٍ سورية عربية عالمية كبيرة؛ الراحل الكبير عبد اللطيف يونس.

❁ ❁ ❁

سورية عاملاً للتحول السياسي في الشرق الأوسط

عبد اللاييف نادر عبد الحييفيتش *
محمد البخاري **

يبقى الشرق الأوسط في الوقت الراهن من أكثر مناطق العالم خطورة وقابلية للانفجار، بعد أن تحوَّلت سورية اليوم إلى مركز للأزمة السياسية العالمية. وفي هذه المقالة سنبحث الخلفيات السياسية لظهور وتطور المشكلات الإقليمية والكشف عن خصائصها، وتحليل أداء عواملها الخارجية التي تؤثر في تطور العوامل الخارجية لمشكلات الشرق الأوسط، ودراسة خلفيات تصاعد وتفاقم الصراع وتأثيره في منطقة الشرق الأوسط، والنظر إلى دور سورية في إطار الصراع الدائر بين أبرز الدول العربية وإيران على القيادة الإقليمية، ومحاولة التوصّل لاستنتاجات عن الأهداف التي يسعون إليها في الشرق الأوسط. والبحث في مسائل وضع وممارسة نشاطات السياسة الخارجية السورية، وتحليل تأثير العامل الفلسطيني في السياسة الإقليمية، واكتشاف موقف سورية من القضية اللبنانية. وتحليل جملة من العوامل، التي تؤثر في تطور السياسة الخارجية السورية في الأوضاع الجيوسياسية بالمنطقة.

* * *

* دكتوراه فلسفة في العلوم السياسية (Ph.D)، نائب رئيس معهد طشقند الحكومي العالي للدراسات الشرقية.

** دكتوراه في العلوم السياسية (DC)، تخصص: الثقافة السياسية والأيديولوجيا، والقضايا السياسية للنظم الدولية وتطور العولمة، ودكتوراه فلسفة في الأدب (Ph.D)، تخصص: صحافة.

عاشــ العالــم العربي أول موجــة للتغيرات السياسيــة التي أحدثت صدامــات أدت إلى التحولات السياسيــة الجارية لتصبح أساساً مبدئياً للعمليــات السياسية الجارية فيه. وعلى ضــوء التفكير السياسي الجديد الذي تشكل في العلاقات الدولية وأصبح يحتاج إلى التفكير بالمبــادئ والمداخل التي كانت قائمة سابقاً لحــل الصراعات القائمة، ولاسيّما أن الأوساط الخبيــرة والتحليلية تعير اهتماماً كبيراً لما يجري في الشرق الأوسط من تفاعلات سياسية، نــرى أن المستشرقين والمحللين السياسيين أخذوا يعيــرون اهتماماً كبيراً للقضية السورية، التــي لوحظت فيها تغيــرات جوهرية، بنيت علــى الواقع الاجتماعــي والسياسي في العالم المعاصــر. ويُعدّ الشرق الأوسط الساحة السياسية للصــراع الدائر بشكل دائم بين الولايات المتحــدة الأمريكية من جهة وروسيا من جهــة أخرى، ولاسيّما أنه في الظروف الراهنة أخذ يتعــزز تأثير روسيا التي لها مصالــح إستراتيجية في الشرق الأوسط، على الساحة السياسية للــدول العربية، ذلك أن الموقف العسكري والسياسي لــدول المنطقة قد تغيَّر بشكل نوعي. وفــي هذا المجال لا بد من الإشارة إلى أن الاهتمام الروسي بسورية يعتمد ليس على جوانب وعوامل الأمن القومي فحسب، بل يعتمد على مضامين اقتصادية أيضاً، وأن تحقيق المصالح القوميــة لكل دول الشــرق الأوسط نفسها حصل على أهمية خاصــة، ومن بينها سورية التي أخــذت تشغل مكانة مهمة في العلاقات السياسية والعسكرية في المنطقة. إذ حدثت تغيرات جذريــة في النشاطات السياسيــة الخارجية للجمهورية العربيــة السورية بعد حصولها على الدعــم السياسي الخارجي الروسي، وتُحدد ذلك مصالــح معينة في تحليل التطور السياسي والاقتصادي والعسكري الســوري، ومكانته ودوره في العلاقات الدولية، والعلاقات المتبادلة بيــن سورية والدول العربية المجاورة وتطورها. ولاسيّمــا في ضوء ظروف تصعيد العمليات السياسية بالمنطقة في الوقــت الراهن، ومن الضروري القيام بتحليل علمي لتاريخ السياسة الخارجيــة السورية، وبحث حركة تطوّرها في منطقــة الشرق الأوسط في هذا الصدد الذي يتمتع بأهمية خاصة اليوم.

فسورية كانت من أوائل الدول العربية التي حصلت على استقلالها السياسي، ولكن مستقبل سورية أصبح جزءاً من تاريخ النضال الصعب للحفاظ على الاستقلال السياسي التام وتحقيق الاستقلال السياسي الحقيقي، ومن أجل تحقيق الديمقراطية والتقدم الاجتماعي.

علــى سبيل المثال نرى أن الباحــث الأمريكي غ. فوللير، قد تحدث عن علاقات الولايات المتحدة الأمريكية مع دول منطقة الشرق الأوسط بالكامل، وأشار إلى أن: «الشرق الأوسط كان

للأمريكيين بمنزلة تعبير عن المشاعر القومية، والتفرّد الديني، وخطر الانفجار السياسي (Fuller G. The Middle East in US - Soviet Relations. // Middle East Journal. Vol. 44, No.3, Summer 1990, - P.417.).

وباحث أمريكي آخر خ. كوبان (Cobban H. The Making of Modern Lebanon. - L.: Hutchinson. 1985).

وفي أثناء تحليله للعمليات السياسية الجارية بالمنطقة أعار غ. فوللير، اهتماماً خاصاً لمشكلات انتشار قوات دول الشرق الأوسط، وتطور الصراعات الإقليمية، وتدخّل الدول الأجنبية فيها، وكذلك استخدام سورية لمختلف الوسائل السياسية والعسكرية المتاحة لها.

والأحداث الجارية في الشرق الأوسط تحتاج بالضرورة إلى امتناع القوى السياسية الخارجية عن استخدام وسائل القوة السياسية التقليدية المستخدمة وتكنولوجيا التأثير في إستراتيجيتهم. وعلى ما يبدو هناك التزام تقليدي للدول القائدة التي تحاول دائماً الحفاظ على مصالحها القومية، وتغيير شكل وحجم وجودها في المنطقة، وخلق توازن بين وسائل التأثير «الصلبة» و«اللينة» في سير العمليات السياسية التي تتبعها الولايات المتحدة الأمريكية في الإستراتيجيا والتكنولوجيا التي تستعملها في المنطقة لتحديد الأهميات من خلال التأثير في العملية السياسية في الشرق الأوسط. وخلال مرحلة طويلة أعدت القوة العظمى وطبقت مجموعة من تكنولوجيات التأثير في العملية السياسية الخاصة التي اتّبعتها في منطقة الخليج، ولهذا نرى أن حل الصراع الذي يجري التنبؤ به آخذ بالتصاعد ويتمتع بأهمية خاصة في أثناء دراسة الإستراتيجيات والتقنيات المستخدمة فيما يتعلق بالدول العربية، ولاسيّما أن «الربيع العربي» جاء على عكس عمليات التحولات العميقة الجارية في نظام العلاقات الدولية الحديثة. وقد أظهرت الاضطرابات العربية وجود اتجاه عام لتهميش الدول العربية، وتعقيد البعد الاجتماعي في سياق العولمة، وظهر هذا بشكل حاد في أثناء الأزمة العالمية، ولهذا أخذ التسلسل الهرمي للاعبين الرئيسيين على الساحة العالمية يتغير (Аватков В., Соколова Н. https://otherreferats.allbest.ru/international/00265197_0.html).

وكانت الدراسات التي تناولت قضايا التأثير السياسي للعوامل العالمية والإقليمية في العملية السياسية كبيرة إلى حد كافٍ. وقبل كل شيء تجب الإشارة إلى أعمال المؤلفين العرب الذين قدّموا كثيراً للعلوم السياسية في المنطقة. ومن استعراض كمّ كبير من المراجع العربية للدراسات التاريخية، نرى أنّ أعمالاً تحليلية ذات طبيعة سياسية قد طُرِحت فيها، وتضمنت محاولات للنظر في تأثير تلك التفاعلات السياسية أو غيرها في نظام وحركة العلاقات الإقليمية والعالمية.

وأكثـر الباحثين والمؤرخين الأمريكيين والمتخصصيـن بالسياسة، الذين تناولوا قضايا العلاقـات السياسية في الشرق الأوسط، تميزوا بتناولهم لتحليل الموضوعات، مع توفر منهج للمفاهيم في أثناء تقييم دور الولايات المتحدة الأمريكية والدول العربية القائدة. ومن جانب آخـر تميزت تلك الأعمال بالالتـزام السياسي، مع ظهور تطرف ذاتي في تقييم دور الولايات المتحـدة الأمريكية. وتشكلت في العلوم السياسية بالوقت الراهن بعض الاتجاهات في إطار دراسـة قضايا العلاقات السياسية الإقليميـة الداخلية في الشرق الأوسط، من أهمها دراسة إستراتيجية وتكتيك الولايات المتحـدة الأمريكية وروسيا في المنطقة، بالإضافة إلى دراسة سياسة الدول العربية.

وتسمـح لنا دراسـة السياسة الخارجية السورية من خلال تحليـل قضايا الشرق الأوسط بشكل كافٍ بتقييم هذا الصراع واكتشاف الأسباب الرئيسة لظهوره وتحديد العوامل والوسائل المؤثـرة في سير تطور العلاقات الدولية فـي الشرق الأوسط بالكامل، وكذلك سير السياسة الإقليمية للجمهورية العربية السورية خاصة.

وفي بداية تسعينيات القرن العشرين جرت تغييرات واسعة على الساحة الدولية أدت إلى تقدّم إيجابي على طريق تسوية قضايا الشرق الأوسط. ويسمح لنا تحليل عوامل ووسائل هذه المشكلة الإقليمية بتحديد التناقضات الأيديولوجية بين الأطراف المتصارعة على الرغم من أنها لا تؤدي دوراً حاسماً، ولهذا سعت سورية إلى إقامة علاقات جيدة مع اتحاد الجمهوريات السوفييتيـة الاشتراكيـة السابقة واستخدمت دعمه الذي أصبحت تطـارده الأشباح إلى حد كبير لخدمة مصالحها الوطنية الخاصة. وعلى أساس تحليل الخلفية السياسية وأسباب تطور العلاقات بين دول المنطقة ظهر وجود نواقل معقدة ومتعددة بين الأطرف المتصارعة. ومثل هذا التحليل يسمح لنا بتحديد عوامل تطور العلاقات بين دول الشرق الأوسط بوصفها عملية ذات تركيز إيجابي معين، ولاسيّما مع توجه عدد من الدول العربية نحو التكتل.

وانطلاقـاً من خاصيـة قضايا الشرق الأوسط نرى أن طرائـق توفير الأمن في المنطقة يمكن أن تكون من خلال **ثلاثة خطوط رئيسة:**

الأولى: جذب دول الشرق الأوسط نحو مختلف نظم الأمن والاتحادات العسكرية والسياسية.

والثانية: إقامة نظام لضمانات متبادلة و«اختيار» بدائل للتفاهم المتبادل.

والثالثة: إقامة نظام شامل للأمن الإقليمي.

وبغض النظر عن جاذبية الخطين الأولين فإن إقامة نظام للأمن الجماعي بالمنطقة يحمل آفاقاً إيجابية مبشرة كبيرة، لأنها تراعي مصالح كل دول الشرق الأوسط.

ويسمح تحليل تشكل عقيدة السياسة الخارجية للجمهورية العربية السورية لحل قضايا الشرق الأوسط، بالكشف عن الدور النشيط للقوات المسلحة السورية في إعداد الاتجاهات الرئيسية لنشاطات السياسية الخارجية السورية، لعدة أسباب ناتجة عن خصائص الأوضاع العسكرية والسياسية في منطقة الشرق الأوسط، التي تسمح بتوحيد المهام الإستراتيجية السورية في المجالات السياسية والعسكرية. وهذا يلبي أيضاً المصالح السورية الموجهة نحو توفير موقعها القيادي بالمنطقة. والدبلوماسية السورية تعتمد على أفكار تتفق مع أن إحداث نظام للأمن في منطقة الشرق الأوسط، يجب أن يأخذ بحسبانه مختلف مستويات المصالح: القومية، والإقليمية، والعربية، والمصالح الدولية. وفي هذا تبرز أهمية خاصة لاختيار وإعداد وتعزيز موقف موحد وعقلاني لكل الدول العربية فيما يتعلق بالصراع العربي الإسرائيلي، وهو ما يعدّ شرطاً محدداً لبناء نظام متعدد الأوجه للأمن الإقليمي، يمكنه مستقبلاً تعزيز السلطة السياسية للجمهورية العربية السورية في المنطقة.

وأظهرت المحادثات الجارية على مختلف المستويات حول الصراع في الشرق الأوسط، بمشاركة كل الدول تغيّراً نوعيّاً في المشكلة، وأنه حافظ على أفضليته في السياسة الخارجية السورية وغيرها من الدول العربية. وفي الوقت نفسه لم تُدعَم القرارات السياسية لقضايا الشرق الأوسط بالعوامل الاقتصادية، لأن الشرق الأوسط بدأ يتجه نحو السلام، ولأن التنافس أخذ يتصاعد بين الدول التي توسطت في العملية ولها مصالح في المنطقة.

وتسمح دراسة آفاق تطور العملية السلمية في الشرق الأوسط بالقول: إنَّ مصير هذه العملية مرتبط بالمواقف الإسرائيلية، وإنَّ تحليل العلاقات السورية الإسرائيلية فيما يتعلق بقضايا الشرق الأوسط يُظهِر صعوبة في إقامة علاقات ثنائية طبيعية بين هاتين الدولتين، بسبب عدم ثقة سورية بالموقف الإسرائيلي المتغيّر دائماً، بالإضافة إلى الخلافات الجدية بين مختلف الفصائل الفلسطينية، واختلاف مواقفهم حول تسوية الشرق الأوسط، مما يمكن من النظر إليها بوصفها عقبة على طريق التوصل إلى علاقات متبادلة بين سورية والمنظمات الفلسطينية.

ومما يصعب تسوية الصراع في الشرق الأوسط التناقضات السورية اللبنانية، ودراسة هذه القضية يسمح لنا بالقول: إن لهذا الوضع عوامل وخصائص متعددة منذ البداية، ومتغيرات

متعددة ومتميزة، فقد أسهم تطور العملية السياسية اللبنانية، وصعوباتها وتناقضاتها في تسعينيات القرن العشرين بتعزيز موقع سورية في الحياة السياسية اللبنانية. وقبل كل شيء تجب الإشارة إلى أن الأحداث الجارية في لبنان لم تسمح بالتأثير في القضايا الداخلية اللبنانية، وهذا على ما يبدو ردّ فعل على تدهور الأوضاع السياسية في العالم العربي وفي العلاقات الدولية. بالإضافة إلى سعي سورية نحو إقامة توازن للقوى في لبنان يلبي مصالحها الجيوسياسية والإستراتيجية.

كما أكد تصاعد الخلافات السورية التركية ما أشارت إليه مصر والعربية السعودية من أن المنطقة تتغيّر جيوسياسياً في إطار العلاقات الدولية، كما أظهر تعقد العلاقات السورية التركية تشابك مصالح تركيا مع غيرها من الدول، وسمح تحليل المواجهات السورية التركية بالخروج بنتيجة مفادها أنه بغض النظر عن دعوة الولايات المتحدة الأمريكية لحل كل المشكلات بالطرائق السلمية، فإن الولايات المتحدة تنظر بغموض نحو مسائل الأمن التركي. وفي الوقت نفسه نرى سعي جامعة الدول العربية لمنع التعدي على المصالح السورية، ولهذا يبقى خطر الجانب التركي وذلك لأن القضايا السورية والتركية غير محلولة بالكامل.

وتسمح دراسة إمكانية خيارات حل هذه القضية بتحديد نقطتين مهمتين يمكنهما تقريب المواقف السورية التركية وهي:

أولاً: الجمهورية العربية السورية لا تدعم إقامة دولة كردية في أيِّ ظرف.

ثانياً: الجانبان السوري والتركي من حيث المبدأ لا يرغبان في تصعيد القضايا القائمة بينهما، وتحولها إلى صدام عسكري مكشوف ومستمر.

وباختصار تجب الإشارة إلى أن المبدأ الأكثر أهمية في نشاطات السياسة الخارجية السورية في المرحلة المعاصرة هو أنه من الضروري في ظل الظروف الجيوسياسية الجديدة في المنطقة إقامة تحالف عربي قوي، وإعداد موقف موحد للدول العربية. وتنطلق الدبلوماسية السورية من حقيقة أن تشكيل نظام إقليمي للأمن يجب أن يتحقق على المستوى الدولي، وعلى مستوى العلاقات بين الدول العربية، الأمر الذي يعزز ضمانات لحل قضية الشرق الأوسط.

ولا يمكن توقف الحرب في سورية دون تسوية التناقضات بين روسيا والولايات المتحدة الأمريكية وتركيا وإسرائيل والعربية السعودية وإيران. وإنّ وقف العمليات العسكرية ممكن بعد بدء الحوار السياسي وتبادل التنازلات.

كما ينمو تنافس شديد في الشرق الأوسط بين السياسات الخارجية الدولية للولايات المتحدة الأمريكية وروسيا. وتولى أهمية لهذا التنافس، على ضوء العامل «الشرقي» للتأثير الروسي.

وعـــزز ظهور أوضاع جيوسياسية جديدة فـــي المنطقة عملية تفعيل دور العامل العسكري لحل قضية الشـــرق الأوسط، مع استمراره الحر ليشغل مكانة مهمة في النشاطات السياسية الخارجيـــة لدول المنطقة، وعلى وجه الخصوص سورية. وفي الوقت نفسه بقيت التناقضات بين الدول العربية نفسها حادة، وهذا يعكس الفرق وحتى التناقضات في المواقف من مختلف قضايا المنطقة على المـــدى الطويل. كما تعمل الدبلوماسية السورية انطلاقاً من أن تشكيل نظـــم للأمن الإقليمي يجب أن تتحقق في مختلـــف الاتجاهات: القومية والإقليمية والدولية، وبين الدول العربية نفسها، مع مراعاة مصالح جميع الأطراف.

المراجع

1. Аватков В., Соколова Н. https://otherreferats.allbest.ru/international/ 00265197_0.html
2. Долгов Б.В. Демократия и исламизм в арабских странах (Алжир, Тунис, Египет). Элек.библиотека Музея антропологии и этнографии РАН http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/036-025251-02-5-978/04_03//
3. Корольков Л. Меняющаяся геометрия ближневосточных раскладов// Международные процессы. 2015. Т. 13. №1. http://www.intertrends.ru/fortieth/Korol%27kov.pdf
4. Сапронова М. Становление новой государственности на Арабском Востоке. Международные процессы, Том 13, № 3, сс. 2639-DOI 10.17994/IT.2015.13.2.42.2
5. Али М.А. Соура Сурия, асбабаха ва куввaха ва малятаха = Сирийская революция, ее причины, движущие силы и результаты // Сирийский центр научных исследований. 2014. 26 авг. На араб. яз. http://www.syriasc.net/
6. Fuller G. The Middle East in US - Soviet Relations. // Middle East Journal. Vol. 44, No.3, Summer 1990, - P.417.
7. Berman I. Tightening the economic noose - curbing Iran's nuclear ambitions // Middle East Quarterly. 2013. Summer. http://www.ilanberman.com/ 10092/tightening-the-economic-noose
8. Cobban H. The Making of Modern Lebanon. – L.: Hutchinson, 1985

الحضارة والثقافة

معاذ قنبر

إن لفظ التقدّم، يثير في ذهن الناس بعض اللغط بين تصور التطور المادي والتغيير الثقافي، ففيما يتعلق بالنشاط الإنساني، لا يثير التقدم في فهم الرجل العادي قوانين نيوتن الثلاث، ولا النظرية النسبية، أو الكمومية، وإنما صور ما أنتجه العصر من عقاقير، وصناعات تكنولوجية من سيارات واتصالات. والواقع أن الفرق بين التحسن في الفنون العملية، والتقدم الذي يصيب العلم، يجعل الناس تسيء فهم التطور الحضاري من جهة، والتصور الثقافي لتطور الأمم من جهة أخرى. ذلك أن واقعة التغير الثقافي، ماثلة وقائمة في بنية تشكُّل المجتمع الإنساني، وتثاقفه التلقائي مع مجتمعات أُخرى، ومع العالم المحيط به، ومع تطور مخزونه النفسي الناتج عن الخبرات المتراكمة، ذهنياً ومعنوياً وحسياً. إن هذا التغير العفوي التلقائي الكامن في البنية النفسية للإنسان، لا يرتبط ارتباطاً ضرورياً بالتقدم الحضاري للإنسانية بمفهومه التقني، وإن كان ينعكس جدلياً بشكل أو بآخر بالمنجزات التقنية الناتجة عنه، أو المؤثرة فيه، سلباً أو إيجاباً. وعندما نلتفت إلى الوراء، إلى النصف الأول من القرن العشرين، يبدو واضحاً أن الثقافة انتقلت إلى مقدمة المشهد، وهذا لا يعني بالتأكيد أنه لم يكن للثقافة وجود قبل (١٩٥٠م)، لكنها كانت على الدوام، في خلفية المشهد العام لكل حقبة من الحقب، ومن باب أداء الواجب، دأب المؤرخون على إدراجها في فصل تكميلي عن الفنون والثقافة، وهم يعرضون لعصر جاكسون أو الملكة

فيكتوريا. لكن الجميع اكتشفوا فجأة، في عصر العوالم الثلاثة (الرأسمالي، والشيوعي، والنامي)، بعد الحرب، أن الثقافة صارت خاضعة لقواعد الإنتاج الكبير، شأنها شأن سيارات فورد، وأصبحت للكتل الجماهيرية ثقافة، وأصبحت للثقافة كتلة. صارت الثقافة في كل مكان، ولم تعد ملكية خاصة بالمثقفين، وفوق ذلك فقد أصبح للثقافة شأن، فتجاوز الأمر ثقافة أجدادك، تلك العادات العتيقة التي يجمعها خبراء الفلكلور. وبالأحرى فقد أصبحت هذه الثقافة الجماهيرية، تحت أقنعتها المتباينة، المشهد الرمزي التجاري كلي الحضور، والتيار الذي لا ينضب للأنشطة الترويجية الجماهيرية، والنماذج الاستهلاكية المنتظمة لعالم المتسوقين، وملايين المراهقين المهاجرين إلى المدارس العليا والجامعات، والعنصر المشترك (للغيغابايتات) التي لا تحصى من المعلومات المرقومة - أصبحت جزءاً من ثروة الأمم ومحركاً لما سمي بالعصر ما بعد الصناعي. فأصبحت الفكرة الحداثية عن الثقافة، تتشكل بوصفها عالَماً مجرداً من الروحانية المعممة، أو التدين المعمم. وبهذه الكيفية يكون بوسع المرء أن يقول: إن الثقافة لا تظهر إلا في ظل الرأسمالية. وعلى الرغم من حضور الثقافة في المجتمعات قبل الرأسمالية، فإن المفهوم الحداثي اخترعه التايلوريون (نسبة إلى الأنثروبولوجي الشهير تايلور) لتسمية تلك الأماكن التي لم تخضع بعد لحكم السلعة: الفنون - التسلية - الاستهلاك الترفي غير المنتج للعوائد من جانب المكتنزين، وطرائق العيش عند مَنْ يسمّون بالشعوب البدائية، وهكذا فإن العالم الذي يحكمه (رأس المال- ويوم العمل- وعملية الشغل- والمصنع والمكتب والآلات التقنية، والعلم ذاته) يصبح بهذه الطريقة خارج الثقافة.

الحضارة والثقافة

بعد مرور قرنين على استعمال كلمتي ثقافة وحضارة، لم يُتوافق على معانيهما، فكلمة ثقافة، يمكن أن تدل على مجموعة معارف، ومعتقدات، وتقنيات، وأعراف وتقاليد وعادات، في مجتمع ما، لكن الحضارة تعني الشيء نفسه، فإذا كان في الألمانية حرص على حصر كلمة الحضارة بالمجتمعات التي بلغت مرحلة التنظيم الحضري والكتابة، فإنّه في الإنكليزية، ثم في الفرنسية، ميلٌ إلى الخلط في نطاق هاتين التسميتين، بين كل من الإبداع والعادات الروحية والمادية الخاصة بكل جماعة بشرية. على هذا النحو يجري الكلام اليوم عن الحضارات «الباليوتية» مثلما يجري الكلام عن حضارات إفريقيا السوداء.

بالإطار العام، هناك نزوع إلى إعطاء كلمة حضارة بعداً أكبر من كلمة ثقافة. فعلى الصعيد الإنساني، سوف تستعمل الحضارة لأجل المجاميع الكبرى التي تنقسم إليها البشرية (حضارة إسلامية – حضارة أوروبية أو غربية) في حين ستخصص الثقافة لوحدات محصورة بلغة، أو بشعب مثل (ثقافة فرنسية – ثقافة عربية) دون أن يجري تحديد ذلك بشكل واضح، ومن ثمَّ يمكن لمصطلح الحضارة أن يظل أجدر بالدلالة على مجموع الظواهر الاجتماعية (الدينية، والأخلاقية، والجمالية، والعلمية، والتقنية) المشتركة في مجتمع كبير، أو جملة من المجتمعات، في حين لا يمكن للثقافة أن تكون سوى مجموع الجوانب الفكرية لحضارة ما، الأمر الذي يقودها حسياً إلى التعادل مع الأيديولوجيا «مجموعة الأفكار والمعتقدات والعقائد الخاصة بعصر، أو طبقة».

ومن ثمّ ترتبط بنية الشخصية وتصوراتها للعالم المحيط، ارتباطاً وثيقاً بالثقافة المميزة لمجتمع معين، وبذلك تغدو الثقافة نظام القيم الأساسي للمجتمع. إذ يعدّ كاردنر أن كل نظام اجتماعي ثقافي يتميز «بشخصية أساسية»، وقد كتب يقول: «الأنا هي ترسيب ثقافي». وبهذا المعنى فإن الثقافة ملازمة للحياة البشرية، لأنه ليس هناك إنسان – بما في ذلك أكثر الشعوب بدائية – لا ينخرط بعالم اجتماعي وشبكة معقدة من الاستعمالات والعادات والمواقف التي يحافظ عليها التراث وينقلها، فتقنيات الصيد عند قبائل البوشمان في إفريقيا، واعتقاد الهنود الحمر بالسحر، ومأساة بيركليس اليونانية، والدينامو الكهربائي في الحضارة الحديثة، كلها عناصر من الثقافة.

هكذا تقترب الثقافة من «الروح» أو العبقرية الخاصة لشعب من الشعوب دون أن يكون هذا اللفظ مرادفاً لها تماماً، إنها تحيل بالخصوص على الماضي السيكولوجي أو شبه السيكولوجي لحضارة قومية ما، وهي تتضمن بالإضافة إلى هذا الماضي، جملة تجليات مميزة وملموسة. وهكذا يمكننا أن نعرف الثقافة إجمالاً بأنها الحضارة من حيث إنّها تتضمن العبقرية القومية. إذ يميل كل مجتمع إلى تشكيل كلٍّ ثقافي فريد، ويمكن لمجتمعات متشابهة لجهة درجة تطورها الاقتصادي، أن تكون مختلفة عن بعضها بعضاً بقوة من الناحية الثقافية، فالألمان مختلفون ثقافياً عن الإنكليز. ومن خلالها، يحيا الإنسان في عالم رمزي هو يخلقه. وكل حقيقة تكون بالنسبة إليه رمزية، فالأحكام والتقييمات والمدركات تكون كلها نسبية مع النظام الثقافي الذي ينتمي إليه، ويعتقد هرسكوفيتز أن الثقافة هي قياس كل الأشياء، بما أن كل حقيقة واقعية تُدرَك عبر نظام ثقافي معين.

الثقافــة تظهر بوصفها شيئاً موجوداً لدينا جميعــاً، وكذلك بوصفها شيئاً تخصصت فيه القلــة. تبدو لنا مخزوناً هائلاً من العمل العقلي المتراكــم - تاريخاً لوعي. وإن كل دراسات ثقافيــة جديــرة بهذا الاسم قد يكون لزامــاً عليها أن تبدأ بتلــك الأركان الأساسية: (الغناء، والرقص، والمسرح، وكذلك الرياضة).

فالإنســان وفق ذلك التعريــف، كائن ثقافي كلياً، ذلك أن كل فعــل بشري هو فعل مُكيف ثقافيــاً (الأكل، والنوم، وحتى الابتسام أو البــكاء). إننا نعرف جيداً مثلاً أن ابتسامة الياباني تختلــف عن قهقهــة الضحك عند الأمريكي، والشيء المثير للاستغــراب هنا هو أن الأفعال الأكثــر بيولوجية هي أيضــاً الأفعال الأكثر انصباغاً بالثقافــة، (الميلاد، والموت، والزواج)، فالأســرة مثلاً هي في الوقت نفسه النواة لإعــادة الإنتاج البيولوجي للأفراد، ومدونة ثقافية تتشكل فيها تربيتنا، وخلية اجتماعية تشكل جزءاً من مجموع أوسع. وإذا كانت القيم الدنيوية في الحضــارات الآسيوية على سبيل المثال، لم تعد تتمتع بوهجها القديم - بتأثير الحضارة الغربيــة- ولا بمكانتها السابقــة، فذلك يعود إلى تراجع في أوضاعهــا الراهنة، إلا أن ذلك لا يحول دون وجود بقايا معتقدات وصور ومقولات سحرية في الرؤيا والإحساس، مكبوتة في زوايــا الفكر المظلمة. ذلك أن روح الشعب لا تتغيــر بين ليلة وضحاها، وتظل، شئنا أم أبينا، بقايــا من فكرة الإنسانية كما فهمتها الثقافــات الإسلامية والهندوسية واليابانية. هذه الآثار المتبقية تطفو على السطح أحياناً، وتؤثر في ردود أفعالنا، وفكرنا، وتوجه سلوكنا العاطفي.

لذلــك يثير مصطلح الثقافة حــوارات فلسفية، قد لا نراها عندما نتحدث عن الحضارة، فهــي تغدو عنصراً متأصلاً في طبيعة الإنسان، في حين أن الحضارة تشكيل بعدي، فيمكننا القول على منوال أرسطو «إنّ الإنسان كائن مثقف بالطبع».

بالمقابــل، يمكن للحضارة في إطارها العــام، أن تكون كالثقافة الموسعة، فكلاهما يشير إلــى مجمل أسلوب الحياة لدى شعب ما، والحضارة هــي الثقافة على نطاق أوسع. وكلاهما يضم المعاييــر والقيم والمؤسسات وطرائق التفكير، التي علّقت عليها أجيال متعاقبة أهمية أساسية في مجتمع ما.

الحضارة عند «برودل» «فضاء، ومساحة ثقافية، ومجموعة من المواصفات الثقافية...»، ويعرفها «ولرشتاين» أنها: «نظرة مركزة إلى العالم والعادات والبنى الثقافية (المادية والمعنوية) التي تكون نوعاً من الكل التاريخي، التي تتعايش مع ظواهر أخرى متنوعة. وهي عند «دوركهايم،

وموســ» نــوع من الوسط الأخلاقي الذي يضم عدداً معيناً مــن الأمم. كل ثقافة وطنية، هي شــكل خاص من الكل، وعند «شبنجلر» الحضارة هي المصير الحتمي للثقافة. وهناك تشابه كبير بين تقسيم الناس إلى حضارات طبقاً للمواصفات الثقافية، وتقسيمهم إلى أجناس طبقاً لمواصفات جسمانية، إلا أن الحضارة والجنس ليسا متماثلين. الناس المنتمون للجنس نفسه يمكن أن ينقسموا حضارياً، كما أن الناس المنتمين لأجناس مختلفة، قد توحدهم الحضارة. إذن، فالحضارة هي الكيان الثقافي الأوسع. القرى والمناطق والجماعات العرقية والقوميات والجماعات الدينية... كلها لديها ثقافات محددة وعلى مستويات مختلفة من التمايز الثقافي. فثقافــة قرية في الجنــوب الإيطالي قد تختلف عن ثقافة قرية في الشمال الإيطالي، لكنهما يشتــركان في ثقافة إيطاليــة عامة تميزها عن القــرى الألمانية. والمجتمعــات الأوروبية، ستشتــرك في ملامح ثقافية تميزها عن المجتمعــات الصينية أو الهندية. والغربيون، ليسوا جزءاً من كيان ثقافي أوسع، وهم يشكلون حضارات.

وهكــذا فإن الحضــارة هي أعلى تجمع ثقافي مــن البشر، وأعرض مستــوى من الهوية الثقافية يمكن أن يميز الإنسان عن الأنواع الأخرى. وهي تعرف بكل من العناصر الموضوعية العامــة: (اللغة، والتاريخ، والديــن، والعادات، والمؤسسات، والتحقــق الذاتي للناس). وليس الإنتــاج التقني المادي فحسب. وهناك مستويــات للهوية لدى البشر. فساكن روما قد يعرف نفسه بدرجات مختلفة من الاتساع: (روماني، كاثوليكي، مسيحي، أوروبي، غربي).

صدام الحضارة والثقافة

يــرى «شبنجلر» أن الحضارة تتواجه مــع الثقافة، وهما تتعاقبــان، فالثقافة في نظره تمثــل مرحلة الصعود والارتقاء (الربيع- الصيف- الخريــف)، أما الحضارة فتمثل مرحلة الانحطاط (الشتاء)، وهو تصور مستوحى من البيولوجيا، يشبه الحضارات بالكائنات الحية القابلــة للموت، وأن مرحلة الحضارة عنده، هي مرحلة غسقية تعني مرحلة الموت، ونهاية الــدور. فبعد مرحلة الثقافة الدفاقة الأصليــة، الديناميكية حيث الأصالة والإبداع، ستأتي المرحلــة الحضارية، وهي مرحلة الانحطاط وهيمنة المدن الكوسموبولوتية الكبرى، حيث المــال والترف وإثــارة الأعصاب، والفن التشكيلي، والمباني الضخمــة، والأزياء المبتذلة، والماديــة الريبية، وانحطــاط الفكر الفلسفــي الرفيع واقتصاره على قاعــات المكتبات، والشعور بنهاية العالم.

ويصوغ توينبي لوحة نموذجية مفصلـــة، ويضع تصنيفاً للحضارات التي يقدمها بوصفها عـــدداً من الكيانات الاجتماعية كبيرة الحجم تتميز بأصالة سياسية ثقافية اجتماعية ودينية، ويقدمهـــا بوصفها متعضيات حية تمر في مرحلـــة الولادة والنضج والانحطاط والزوال، وكل متعض يرتبط بجيرانه من خلال التناسل في الزمان، والتأثير في المكان.

علـــى سبيل المثال: تفهم العولمة - حالة كونها مرادفاً حضارياً أو تعميماً ما بعد ثقافي- إلـــى حد كبير، على أنّها سيـــاق، دائرة للتدفق الكوني للسلع والاتصـــالات، أكثر منها سردية تاريخيـــة أو ثقافة مشتركة عالمية، ومن ثمّ ليس صعباً تفهم نصوص أو أحداث بعينها -فيلم تايتنـــك، أو مرض الإيدز- بوصفها مساهمة في السياق، ولكن الأصعب كثيراً هو تصور كيفية ارتباطها، بعضها ببعض، أو بسردية تاريخية.

فقد يكون للحضارة بالمعنى الواسع المُشار إليه تأثير سلبي خطير في الثقافة الاجتماعية. فبالإضافة إلى الافتقار إلى الحرية، يجب أن نضيف شر الإرهاق. إن كثيراً من الأفراد عاشوا طـــوال جيلين أو ثلاثة عيشة الفعلة، لا عيشـــة الكائنات الإنسانية، وكل ما يمكن قوله عموماً عن القيمة المعنوية والروحية للعمل، لا مدلول له بالنسبة إلى ما يمكن أن يؤدونه من أفعال، لقـــد أصبحت القاعدة اليوم فـــي كل دائرة من دوائر المجتمع، هـــي القيام بقدر مفرط من العمـــل، والنتيجـــة هي أن العنصر المعنوي الروحاني الفكـــري لا يمكن أن ينمو ويترعرع في العامـــل، هذا الإرهاق يمكن أن يؤذيه حتى في طفولتـــه، بطريقة غير مباشرة، ذلك أن أبويه لا يستطيعـــان أن يخصصـــا وقتاً وجهداً لتنشئته كما يجب، وذلـــك بسبب ضغط العمل الذي لا يرحـــم، وهكذا يفتقر نموه إلى عنصر لا يمكن تلافيه، فيشعر هو فيما بعد، عندما يصبح نفسه عبـــداً لقوانين العمل وساعاته المرهقة، بحاجة إلـــى ساعات ترفيه خارجية، وإمضاء الوقـــت الخالي لديه في تثقيف نفسه، أو تبادل الآراء الجـــادة مع الآخرين، وهذا يحتاج إلى توفر عقلي وجهد نفسي، لا سبيل إليهما.

ضـــاع الإنسان الحضاري التقني الحديث في الجمهـــور، على نحو ليس له نظير في التاريخ، ولعـــل هذا أخص خصائصه. لقد تضاءل اهتمامه بطبيعته الخاصة بحيث أصبح قابلاً -إلى حد يـــكاد يكون مرضياً- للتأثـــر والخضوع للآراء التي ألقت بها الماعة ووسائلها جاهزة في التداول. ولما كانت الجماعة بتنظيمها المحكم قد أصبحت ذات قوة لم يعرف لها نظير من قبل في الحياة الروحية، فإن حاجة الإنسان إلى الاستقلال في مواجهتها أصبحت حاجة خطيرة إلى حد أنه كاد

يتوقـف عن المطالبة بحياة مستقلة خاصة به. إنه تحت إبهام الجمهور وأصبح يستمد منه الآراء التي يعيش عليها، سواء أكان الأمر متعلقاً بالقومية أم بالسياسة، أم باعتقاده هو أو عدم اعتقاده. لقـد كان خطأً قاتلاً أن الفكر الحديث لم يعترف لنفسه بالنتيجة غير المرضية التي انتهى إليها بحثـه عن نظرة راسخة مفيدة إلى الكون. وتفكيرنا الفلسفـي صار أقل أصالة، إذ فقد كل صلة بالمسائـل الأصلية التي يجب أن يسأل عنها الإنسان فيمـا يختص بالحياة والعالم، وازداد تعلقاً بالمسائل الفلسفية ذات الطابع الأكاديمي الخالص، وبالتخصص في الجانب الفني الاصطلاحي الفلسفي. كما ازداد تقيده بالأمور الثانوية. وبدلاً من أن ينشئ موسيقا حقيقية، أنتج موسيقا فرق، وإن تكن غالباً رائعة، فإنها على كل حال موسيقا فرق. وعن طريق هذه الفلسفة التي لم تعمل غير التفلسف بدلاً من الكفاح من أجل نظرة في العالم، نقص في الحضارة.

الواقع أنه لا العولمة، ولا ما بعد الحداثة، بالشيء الذي يمكن للمرء أن يؤيده أو يعارضه، فهي تمثل محاولة لتسمية الحاضر، والمقابلات التي تنطوي عليها، هي علامة على أن طبيعة الحاضـر لم ينتـه الاشتغال عليها. لكن يمكن القول إنّ لحظة العولمة، وعلى الرغم من اتجاه خطـاب العولمة إلى اقتلاع السردية التاريخية الكبرى، بنظرية السلاسل الزمنية اللاتاريخية للسوق والاتصال، بدأت بالإعلان ذائع الصيت عن نهاية التاريخ الذي صدر عن فوكوياما. وإن كنـت أود أن أشير إلى وجود كثيرٍ من التواريخ المضمرة، والقوانين المضمرة، في تضاعيف الأعمال المعاصرة حول ثقافة العولمة.

ولـو كان المجتمع تطور بحيث تنعم دائرة من السكان -تتسع باستمرار- بمستوى متواضع ولكنه مأمون من الرفاهية، لكانت الحضارة قد انتفعت أكثر بالمكاسب المادية التي امتدحت بها. فهذه المكاسـب تجعل الإنسانية كلّها أقل اعتماداً على الطبيعة، لكنها في الوقت نفسه، تقلل عدد النفوس الحرة المستقلة. فالصانع الذي كان سيد نفسه، أصبح بقهر الآلات مجرد أداة فـي مصنع. ذلك أنه في عالـم الأعمال المعقد اليوم، لا بقـاء لغير المشروعات ذوات رؤوسـ الأموال الضخمة، ومكان التاجـر المستقل الصغير يشغله المستخدم شيئاً فشيئاً. بل إن الطبقات التي لا تزال تحرز ملكية كبيرة أو صغيرة، أو تزاول نشاطاً يتفاوت في استقلاله، قد جُـرت أكثـر فأكثر إلى الكفاح في سبيل الوجود، نظراً إلـى عدم الاستقرار والضمان في الظـروف الحالية تحت النظام الاقتصادي الحالي. وفقدان الحرية الناتج عن هذا قد ازداد سوءاً، لأن نظام المصانع يخلق باستمرار تجمعات للسكان متزايدة باستمرار، تصبح بالضرورة منفصلة عن الأرض التي تغذيها، والبيوت التي تسكنها، وعن الطبيعة. ومن هنا تقع الأضرار

النفسيــة الخطيرة. إذ نجد إفراطاً متزايداً في التخصص وتنظيم العمل، إذ لا مفر من ذلك، وكأنهمـا ليسا بمفردهما كافييــن لإيذاء روح الرجل الحديث، مــع أن من الممكن قصرهما عنـد حدود، ففــي الإدارة والتربية، وفي كل نوع من المهن، تضيق حــدود النشاط الطبيعي ضيقــاً مستمراً بوضع القواعد وفرض الرقابة، فالمعلـم في المدارس الأولية اليوم في كثير مــن البلاد، أقل حرية وانطلاقــاً بكثير مما كان عليه المعلم فيمـا مضى، ونتيجة لكل هذه التقييدات أصبح تعليمه الآن عديم الحيوية، خالياً من الشخصية.

والآن كيف يمكننا التصالح مع ثقافتنا، دون أن ننغلق، ونعتزل حركة الحضارات العالمية؟ قد يكون ذلك بالتخلص من سحر الآلة والمصير الذي رمتنا فيه، والصيغة السحرية (افتح يا سمسم) التي أصبحنا نكررها بلا انقطاع كببغاء. عندما نتمكن من مقاومة إغراء الكنز ونتعلم سر فتح الباب متحررين من دوامة سحرنا، ربما نصبح متعافين ومحررين.

المجتمــع الإنساني عالمي، لأنــه إنساني، وخاص لأنه مجتمع. نحــن نسير مع الآخرين أحيانــاً، ولكننا نسير بمفردنا معظم الوقــت، إلا أن الأخلاق الرقيقة الدنيا، جزء من الشرط الإنسانــي العــام، كما أن النزعات العامة موجودة في كل الثقافــات. وبدلاً من تبني الملامح العامــة المفترضة فــي حضارة ما، فإن ضروريات التعايش الثقافــي تتطلب البحث عما هو مشتــرك بالنسبة إلى معظم الحضارات. وفي عالم متعدد الحضارات، فإن المسار البنّاء هو التخلي عن العالمية المعولمة، وقبول التنوع والبحث عن العوامل المشتركة.

المراجع

(١)- الطبيعة والثقافة، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

(٢)- داريوش شايغان: أوهام الهوية، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

(٣)- رولان بريتون، جغرافية الحضارات، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط١، ١٩٩٣م.

(٤)- ألبرت أشفيتسر، فلسفة الحضارة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، [د ت].

تخييل التاريخ

الأسطورة والتاريخ والأنماط العليا

د. صلاح صالح

الأساس المعتمد في هذا المبحث للربط بين الأسطورة والتاريخ متحيّز في صلب الشغل على المدوّنة الروائية العربية التي اعتمدت آلية فنّية واحدة، في سياق اللجوء إلى المدوّنتين (الأسطورية والتاريخية) واستغلالهما لإنتاج مقولات محدّدة، واستهداف غايات، ومرام فكرية، وسياسية واحدة، لا تنفي - بوصفها واحدة - وجود تلوينات، وتنويعات شتى تظلّ مشمولة بالتساتل الذي يردف بعضها بعضاً في مجرى عريض واحد.

ما يحول دون استعمال مصطلح «التناصّ» في وسم اللجوء إلى الأسطورة والتاريخ ماثل في أمرين رئيسين:

(١)- يتعلق الأوّل في أنّ نصوصاً روائية عربية كثيرة، قامت بما يشبه تذرير النصّين التاريخي والأسطوري، وإعادتهما إلى صيغة مسحوق ذرّي كالدقيق، قابل للعجن والتشكيل، والطهو من جديد، في حين يعني التناصّ اقتطاع نصّ ما، ثمّ دسّه، كما هو، داخل نص آخر. مع استحسان الالتفات إلى أن ترجمة مصطلح «التناصّ» عن الفرنسية، وشيوعه في حركة الثقافة العربية الراهنة، دفع كثيراً من الروائيين - كباراً ومبتدئين، موهوبين ومفتقري موهبة - إلى الإسراف في الاستيلاء على مقاطع، وأنساق نصّية معدّة مسبقاً، وحشرها في نصوصهم الروائية، بحيث بلغ حجم المقبوسات النصّية التي أنشأها الآخرون أكثر من نصف حجم الرواية، في أمثلة عيانية كثيرة. وهذا ما جعل بعض المشتغلين بالشأن الثقافي العريض

يسمّون هذا التهافت على النصوص المنجزة سابقاً، والاستيلاء عليها بما يشبه الوقاحة والصلف، بمصطلح «التلاصّ» لا «التناصّ».

(٢)- يتعلّق الثاني في أن المنضوي تحت هذين النوعين الثقافيين (الأسطورة والتاريخ) لم يحظَ جميعه بالتدوين. وكان بعض هذا الذي لم يحظ بالتدوين ماثلاً في بعض المدوّنة الروائية العربية التي استثمرته في صناعة ذاتها، بوصفه مادّة غير نصّية، مبعثرة ضمن الموروث المشترك للمنطقة والعالم. وعلى ذلك، يعود الفضل في منحها الصفة النصّية للكاتب الذي دوّنها، وصاغها، أوّل مرّة.

من غير الملائم إعادة تثبيت التعاريف، والمقاربات التي اشتغلت على الأسطورة، فهناك وفرة طاغية من الأبحاث الرصينة، والموادّ الموسوعية التي تناولت الأساطير (أساطير الشعوب قاطبة) جمعاً، وتصنيفاً، وتحليلاً، ومتابعة للسبل التي انحدرت منها إلى عالمنا المعاصر، سواء أكانت السبل سبلاً رئيسة، تحوّرت فيها الأساطير، وتحوّلت إلى بنى ثقافية أخرى، تبدو منقطعة الصلة بأصولها الأمّهات، أم كانت بمنزلة الميادين الثقافية الشاسعة التي تشظّت فيها الموادّ الأسطورية إلى حدود قصوى متناهية في الصغر، كما في بعض الأمثلة التي تصير فيها كلّ شظيّة صغيرة، جرى تنثيرها من الكل الأسطوري، بنية ثقافية مكتملة. وأحياناً تصير الكلمة الواحدة المقتطعة من الأسطورة بنية ثقافية تمارس حياتها في تاريخنا القريب، وعالمنا المعاصر، كما في اسم (ليليت، أو ليليث) البابلية التي صارت ليلاً، وليلى المعشوقة الأشهر في الثقافة العربية، وصارت أيضاً لازمة غنائية لدى شعوب عربية وغير عربية، والمقصود بذلك تصدير الغناء بمناداة الليالي: (يا ليل...)[1] حنا عبود. وتحول اسم البعل، ومعظم شقيقاته، أو بناته مثل: (عشيرة، وفضيلة ...) إلى مفاهيم ثقافية. والأمر نفسه قائم لدى اسمي آدم وحوّاء، إذ أُطلق مفهوم «الآدمي» على الشخص ذي الخلق القويم المبتغى من الشخصية البشرية المثلى، واختصّ اسم حوّاء بالدلالة على الأنوثة في وظائفها وسيرورتها الشاملة.

الأسطورة هي مغامرة العقل الأولى حسبما سمّاها الباحث فراس السواح في كتابه المعروف الذي يحمل الاسم نفسه. وهي أسبق في الظهور من مختلف الأديان المعروفة اليوم. وكانت هي ديناً، أو بمنزلة الدين. ويذكر بعض الباحثين أن «النضر بن الحارث المخزومي» كان قد اطّلع على أساطير البلدان والمناطق المجاورة للجزيرة العربية، وكان يستخدم معرفته

في الحطّ من شأن الدعوة الإسلامية، وتنفير الناس منها، والعمل الدؤوب على تتفيه ما يأتي به النبيّ محمد. ويذهب بعضهم إلى أنّه قد أحضر بنفسه من العراق نسخة من ملحمة جلجامش[٢] وقد أشار القرآن الكريم إلى وظيفتها التي كانت تمارس في أزمنة غابرة ما كان يمارسه الدين: ﴿**وإذا تتلى عليه آياتنا قال: أساطير الأوّلين**﴾ (القلم: ١٥)[٣]. ولن أقف مليّاً عند تفسير هذه الآية الغنية عن التفسير، لكن من المناسب أن نبرز بعض دلالات الأساطير التي تخص البحث، ومن ذلك أن العرب القدماء كانوا على دراية واسعة بالأساطير، وإلى أنّهم في زمن النبوّة كانوا قد أقلعوا عن الإيمان والاعتقاد العقلي بما كان قد جاء في الأساطير. ومن ذلك أيضاً أنّ الأساطير كانت تمارس الوظيفة نفسها التي يمارسها الدين (أي دين). هذه الوظيفة المشتركة بين الأساطير قاطبة، والأديان قاطبة ماثلة في نقطتين محوريّتين:

(١)- تفسير الوجود، متضمنّاً وجود الإنسان داخل الوجود، والبحث الذهني عن علّة الوجود، بما في ذلك موجد الوجود (الله) وبما في ذلك أيضاً التصدّي لسرد قصّة الخلق.

(٢)- البحث عن سبل خلاص الإنسان، وعلى الأخصّ خلاصه الروحي، واقتراح السبل الأنسب لاجتياز برزخ الموت، بوصفه تخماً للنهاية، أو برزخاً للتحوّل الذي يعني الفوز بحياة تلي تخم الموت الذي كانت البشرية، ولا تزال، تراوغ إيمانها بأن الموت الشخصي هو النهاية الأبدية للشخص بوصفه كائناً عاقلاً قادراً على إنتاج تصوّرات متخيّلة عمّا يمكن أن يلي مفصل الموت.

واقعية الأساطير

لا يماري أحد في وجود تناقض جوهري بين مفهومي الواقع والأسطورة، فالواقع مادة محسوسة، والأفعال التي تجري فيه، وعليه، أفعال (واقعية) محكومة بقوانين فيزيائية وكيميائية ناظمة، اكتشفها الإنسان عبر انخراطه المديد في تجربة العيش، مقابل تكوّن الأسطورة من موادّ تخييلية يميزها، قبل أي اعتبار آخر، بنيتها التخييلية الصرفة، وخروجها على الواقع المألوف، ونزوعها نحو الخارق والعجيب. ولكن اتصالها بالواقع، أو بالحري، اتّصافها بالواقعية المرتهنة لها، خلال فترات تأليفها المتدرّج، خلال مدد زمنية متفاوتة الطول، يمثل في:

(١)- **عجز الإنسان عن تخيّل ما يخرج عن نطاق تجربته الواقعية**. فجميع ما تخيّله الإنسان، ويتخيّله، من مركّبات، وكائنات موجودة، أو غير موجودة، مثل: الجن، والغيلان،

والكائنات الفضائية، مكوّن من عناصر موجودة في التجربة الحيّة ضمن الواقع الحي، مهما نحا بها تركيبها الإجمالي، واشتطّ بها البعد عن الواقع الأرضي. إذا تخيّل المرء كائناً فضائياً له ألف عين، ودماغ مكوّن من الماس أو الكريستال، على سبيل المثال، وسبيل ما تقترحه السينما بوصفها فنّاً قائماً على الإيهام، فالواضح أنّ العيون، ورقم الألف، والماس وغيره، موادّ قائمة في صلب التجربة الواقعية للإنسان، مهما بدا وجوده الإجمالي مستحيلاً.

(٢)- **تسرد الأسطورة وقائع ممكنة الحدوث في الأزمنة الغابرة**، بمجرّد تخليصها من عناصر المبالغة، والتضخيم التي تنشأ عن عاملين رئيسين:

أ- عامل الزمن وفاعلية التناقل البشري خلال مجريات الزمن. فالناس يميلون تلقائياً إلى رفد الأشخاص المبجّلين، وأفعالهم الحميدة بما يجعلهم، ويجعل أفعالهم، مثار الإعجاب والإدهاش. ويأتي التداول المشبع بالزمن ليضاعف عوامل التمجيد، ويضاعف بالمقابل عناصر تسفيل الأشخاص المسفّلين. فلم يكن يكفي القويّ، لتكون قوّته مثار الإعجاب والإدهاش أن يصرع الأسد (مثلاً) بسيفه أو رمحه، بل كان عليه، ليكون شديد البأس والبطش، بما يفوق المستطاع البشري، أن يصرع الوحش بيديه العاريتين، وعلى الوحش بالمقابل أن يكون أضخم من الأسد الفعلي، وأقوى منه بعدّة أضعاف. لم تكتفِ الأسطورة بجعل الكلب حارس بوابة الجحيم الذي تغلّب عليه هرقل برأس واحد، بل جعلت له ثلاثة رؤوس، وجعلت التنين الذي صرعه مارجرجس أو الخضر، بسبعة رؤوس، وأضافت إلى ذلك قدرة التّنين على استنبات رأس محلّ كل رأس مقطوع. والأمر قائم مع الميدوزا وشعرها المكوّن من أفاعٍ، ونظرتها القادرة على تحويل الرائي إلى حجر من فرط الإرعاب.

ب- عكست الوقائع والعناصر الأسطورية رغبة الإنسان القديم في تجاوز شرطه الموضوعي، فبساط الريح عكس رغبته في التحليق والطيران، وطيّ المسافات، في سبيل بلوغ هدفه بالسرعة القصوى. وعكس اقتلاع المدن والقصور الفاخرة، ونقلها عبر المسافات والزمان رغبة الإنسان في اجتراح القوّة الخارقة التي تمكّنه من فعل الأعاجيب. مع ملاحظة أنّ العصر الحديث أنجز أكثر بكثير مما كانت قد انطلقت إليه أخصب الأخيلة البشرية في الزمن الغابر.

الأسطورة ذات صلة وثيقة بالوقائع التاريخية

فهـي تسرد وقائع أقدم من الوقائع التي يسردها التاريـخ، وهـي على هذا الأساس يمكن تسميتهـا تاريخاً للتاريخ بحسب تعبير (..) ومن المفيد أن وسم ما تسرده الأسطورة بالوقائع بوصـف المادة التي يسردها التاريخ مادّة واقعية، حتى لو جرى تدوينها، أو إعادة إنتاجها في أزمنـة لاحقة. بالإضافة إلـى أن السمة الواقعية لا تختص بما قد جرى في الواقع من وقائع فحسـب، بـل تمتدّ السمة أيضاً إلى جميع ما يمكن حدوثه، أو يُحتمل حدوثه، ومعنى ذلك أنّ الحوادث التاريخية المجمّلة، والمزوّرة لأغراض سياسية - دنيئة، أو نبيلة، لا فرق - والحوادث الملفّقة أيضاً هي حوادث مشمولة بالسمة الواقعية حتى لو لم تكن قد وقعت. في حين يمكن الامتـداد بكلمة الحوادث، أو الأحـداث إلى كثير مما يقتصر وجوده على الأحلام والاستيهام والتفكير، وأفعال الاعتقاد، والظن، وما شابه ذلك. وعلى وجه العموم تتجلى واقعية الأسطورة في سياق انصبابها في مجرى التاريخ (الواقعي) بالآتي:

(١)- إن جـزءاً مهمّاً ممـا يسرده علم التاريخ فـي إطاره الواسع يشمـل تاريخ الأفكار، والعقائـد، والأديان، وسواها من الأنشطة الذهنية التي أنتجها الإنسان. ولما كانت الأسطورة منتجاً بشريّاً، سواء أكان صادراً عن النشاط التخييلي للإنسان، أم صادراً عن نوازعه الباطنية غيـر الواعية، ورغباته المعلنة والمضمرة في تجـاوز شرطه البشري، فمن التلقائي أن تكون مشمولة بواقعيتها المرتهنة لظرفيها الزماني والمكاني.

(٢)- مثلت الأسطورة بشكل قويّ في مختلف المدوّنات التاريخية القديمة، بحيث سردتها تلك المدوّنات على أساس أنها وقائع تنتمي إلى مراحل أقدم من التي أطّرت مرحلة التدوين التاريخـي. من غير أن تمضـي تلك المدوّنات - على اختلافها - إلـى عدّ الأساطير مجرّد أحداث متخيّلة، بل سردتها بوصفها وقائع أقدم. وهذا ما كان موجوداً في مدوّنات هيرودوت الذي يسمى «أبـا التاريخ» وكان موجوداً بوتائر وكثافات أعلى في مختلف المدوّنات القديمة التي سردت السيرة النبوية.

(٣)- سـردت الملاحم الشعرية القديمة أحداثـاً أسطورية على أنها وقائع قديمة جديرة بالتمجيـد، بما ينسجم مع المادة المؤطّـرة بالملحمة، وبما حيّز وظائفها من النواحي الفنّية والفكرية والسياسية عبر التاريخ.

(٤)- الأسطـورة مصدر أساس من مصادر إنشاء علم التاريخ، بوصفها وثيقة نصّية، أو شفهيـة متداولة عبر العصور، تحيل على أزمنة سحيقة في القدم. فهي من هذه الناحية وثيقة ثمينة مثل بقية الوثائـق الأحفورية وغيرها كالنصوص الأدبية، واللقى الأثرية، وهي علـى ذلك، تبدو أقدر من سواها على الغوص في مطاوي الزمن السحيق، لأنها أكثر توغّلاً فـي الزمن من معظم النصوص الدينية والأدبية المعثور عليها ناجزة، أو تلك التي أُنجزت في مراحل لاحقة.

الأسطورة من أبرز السبل التي اعتمدها الإنسان لإنتاج المعنى

قلّمـا نجـد أسطورة يشحّ فيهـا المعنى، وإنما العكـس هو القائم على امتـداد الأزمنة، والأمكنـة. و«المعنى يرتبط بالهندسـة ارتباطاً وثيقاً. إذ يصعب على المرء إدراك المعنى إلّا بعد أن يتهندس. والهندسة لا تكون كذلك إذا خلت من المعنى[٤]. كان البشر ولا يزالون يمعنون التفكيـر وضـروب التأمّل في كلّ شيء، بـدءاً من ذواتهم، والذرّات الأصغـر، وانتهاء بالعالم والكون الكبير وأمدائه اللامتناهية. وكان التأليف الأسطوري هو السبيل الأقدم الذي اعتمدته البشرية لإنتـاج المفاهيم، والمعاني، والأفكار، والتصوّرات، ومـا ينتمي إلى العالم الجوّاني المنبثق عن النشاط الروحي الذي يبدو إلى الآن وقفاً على الكائن البشري.

يذهـب تاريخ الفنّ إلى عدّ الشعر أسبق الفنون إلى الظهـور، بوصفه تتويجاً للهرم الذي يشتمـل مستويات الأداء اللغوي، وبقية الأشكال الأولـى التي اكتنفتها اللغة، بعد بلوغها عتبة معيّنـة من النضج والقـرب من الكمال. مع الإشـارة إلى أن اللغة كائن حـيّ محكوم بالنموّ والتطـوّر، وتجدّد الخلايا، حسب المعنى البيولوجي للخلية، فالكلمة بمنزلة الخليّة الحية في البـدن اللغوي. وعلى ذلك ينتفي وجود عتبة محدّدة لاكتمـال اللغة، لأن ما يلي الاكتمال هو الدخول في طور التلاشي والانقراض.

للشعـر أسبقية الوجود علـى بقيّة الفنون اللغوية، وغير اللغويـة، التي انبثق جميعها من الحاجـة والرغبة في الانتفاع المباشـر وغير المباشر. فانبثق الشعر مـن حاجة البشر إلى مخاطبـة الآلهـة، بوصفه أداء لغويّاً رفيعاً، وكان من غير الجائـز أن تُخاطب الكائنات العليا الـ«فوق بشرية» بأي كلام، فكانـت الابتهالات والصلوات الأقدم هي القصائد الأقدم. ودائماً كانـت أفعال الإنسان، فـي كل زمان ومكان، محكومة بتفاوت مستويـات الأداء، بما في ذلك الأداء اللغـوي. فكان الشعـر، عبر مختلف مراحل الوجود البشري هـو المستوى الأرفع بين

مستويــات الأداء اللغوي. مع الانتباه إلـى أنّ بعض الأداء «اللغوي» ينحدر إلى إطلاق أصوات مبهمة تشبه ما تطلقه الحيوانات.

لكــنّ الشعر، لم يكــن قادراً على تلبية حاجة الإنسان إلى إنتــاج المعاني الكبرى، بوصفه مكوّنــاً من نصوص قصيرة عموماً، كانــت تبلغ في بعض أمثلتها الأولى بضع كلمات فحسب، لا بضعــة أسطر. ولذلك كانت الحاجة تتجاوز حجــم القصيدة، أو القصائد التي تقصر عن تلبيــة المراد منها. فكانت الأساطير المشكّلة من عدد من الأنساق، هي السبيل الذي اعتمده الإنسان لإنتاج المعنى الذي يقع في حزمتين:

(١)- تفسيــر الوجود، واقتراح سبل الخلاص، بمستوييه البدني للحياة الخالدة المقترحة للبــدن، والروحي الذي تعتمــده الأديان التوحيديــة. وقد أشرنا في بدايــة المبحث إلى أن الأسطــورة كانــت ديناً، أو بمنزلة الديــن. وفي مطلق الأحوال مارســت الوظيفة نفسها التي يمارسهــا الدين في الإطاريــن الآنفين: تفسير الوجود، بما في ذلــك السعي إلى إدراك علّة الوجــود، أي الله بوصفــه موجداً للوجود، واقتــراح السبيل الأمثــل - أو الحصري - للفوز بالخلاص.

(٢)- إنتــاج منظومة القيم، والإسهام فــي المزيد من أنسنة الإنســان. والأمثلة كثيرة، فكان السبيــل الذي اقترحته أسطــورة «جلجامش» للخلود هو الحــبّ وممارسة الإنجاب، بوصــف الإنجاب هو الكفيل باستمرار الكائن البشري عبر بنيه وأحفاده. وفيها أيضاً إمعان النظر في مفهــوم البطولة، وفكرة التوحّش، والأنسنة، والنفع العــامّ، والصداقة، والغواية، والمرضــ، وغير ذلــك كثير مما يفيض عن الحدود التي وضعهــا البحث لنفسه. وكان في طليعة ما أنتجتــه أسطورة أوديب على سبيل المثال أيضاً، تحذير البشر من ارتكاب جريمة قتــل الأب، مهما كانت أسباب قتله موجبــة، بالإضافة إلى النهي الصارم عن ارتكاب سفاح القربى، وزواج المحارم.

الأسطورة بوصفها إبداعاً جمعيّاً

يستصعــب البحث في العصــور التاريخية القديمة، وما قبلها تحديــد مؤلّف، أو مؤلّفي، المدوّنــات الأسطورية، والصعوبة تبلــغ درجة الاستحالة في ظلّ الفرضيــة الذاهبة إلى أنّ الأساطير التأسيسية الكبرى التي تحوّل بعضها إلى ملاحم، بقيت قيد التداول الشفهي ردحاً مــن الزمن الذي يصعــب تقدير مسافة انصرامه، حتى برقم تقريبــي. ويُضاف إلى ذلك أن

الأساطير لم تُؤلّف دفعة واحدة، بل المرجّح أنها أُلّفت على دفعات، وخلال عدد من السنوات التي يمكن أن تستغرق عدداً من الأجيال.

على سبيل المقارنة: بقي الشعر الجاهلي - وهو قريب من عصرنا الحالي قياساً إلى الأساطير - خاضعاً للتداول الشفهي نحو ثلاثمئة عام قبل أن يحظى بالتدوين. وكان الشاعر يمضي حولاً كاملاً في نظم القصيدة الواحدة، كما في القصائد الطويلة لزهير بن أبي سلمى. وكانت قصيدة عمرو بن كلثوم المعلّقة عرضة للإضافة المتواترة، بحيث صارت بمنزلة الملحمة القبلية لبني تغلب، ويذهب بعض التحقيق النصّي إلى أنّ أي ناظم موهوب من أبناء القبيلة كان بمقدوره أن ينظم بيتاً منسجماً مع روح القصيدة ووزنها ورويّها، يدرجه ضمن بنيتها الأوّلية، وعلى ذلك اختلف الرواة والمدوّنون الأوائل في عدد أبياتها، وفي التمييز بين الأصليّ والمضاف، فإذا كانت هذه هي حال شعرنا الجاهلي الذي يفصلنا عنه أقل من ألفي عام، فكيف الأمر مع أساطير عمرها آلاف الأعوام؟

هذا جميعه يمضي بنا إلى عدّ المدوّنات الأسطورية القديمة شكلاً من أشكال الإبداع الجمعي الذي يعكس بجلاء ما يُسمّى (عقليّة الشعب) الذي أبدعها وضمّنها رؤاه، وأفكاره، وتطلّعاته، وأحلامه، ومستوى نضجه الحضاري والثقافي، وغير ذلك ممّا هو مقروء في مختلف الأساطير.

ربما كان الباب الأوّل من كتاب «كليلة ودمنة» الذي أطلق عليه ابن المقفّع «باب قصة الكتاب» يتضمّن بالإضافة إلى قصة ارتحال المادّة الثقافية عبر الزمان والمكان، والثقافات واللغات، يتضمّن تعريفاً دقيقاً بحجم الإضافات التي حظيت بها مادة الكتاب الذي تكوّن أصله الهندي من خمسة فصول «فصول الحكمة الخمسة»، ويتضمّن ما تعرّضت له المادّة نفسها من تفكيك وإعادة إنتاج عبر الوسيط الفارسي، ثم تأليفه العربيّ من جديد بقلم ابن المقفّع الذي نسب إلى نفسه - بتواضع العالم - مجرّد فضيلة الترجمة.

يشكّل «العهد القديم» أكثر التآليف الأسطورية انتشاراً بعد أن اعتمدته المسيحية شطراً أساساً من الكتاب المقدّس. ويذهب البحث في تاريخ تأسيسه وتدوينه إلى أنّ «نحميا» و«عذرا» هما اللذان أنجزا معظم المدوّنة في سبيل منع المرويّات الشفهية اليهودية وأساطيرها المؤسسة من الضياع والاندثار في عواصف الزمن. لكن البحث نفسه يذهب أيضاً إلى وجود إضافات مهمّة للغاية من ناحيتي الكمّ ونوعيّة التدخّل في الصياغة الكلّية لمجمل كتب اليهود،

وهـــي إضافات نُسبت إلى عدد من المؤلّفين المنضويــن في إطار المؤسسة الدينية اليهودية «أحبـــار اليهــود» ولم تُنجز تلك الإضافات في مكان واحد، بــل أُنجزت في عدد من الأمكنة، وخـــلال عشرات السنين التي تلــتْ التدوين الأوّل على أيدي عزرا ونحميا اللذين يُرجّح أنّهما - أيضاً - دسّا في المدوّنة الأولى عدداً -كبيراً أو محدوداً- من الأنساق النصّية التي حظيتْ بإنجاز سابق على معرفة قبائل اليهود بحرفة الكتابة التي اقتبسها مثقّفوهم عن أبناء العراق بعد «السبي البابلي» في القرن الخامس أو السادس قبل الميلاد.

مدوّنـــة «ألف ليلة وليلة» لا تُنسب إلى التآليـــف الأسطورية على الرغم من أن كثيراً من حكاياتهـــا وأنساقها ينحو هذا المنحى، لكنّ الإتيان بها على سبيل المقارنة يرمي إلى تثبيت أنهـــا مجهولة المؤلّـــف، أو المؤلّفين، وإلى أنها لم تُنجز بيد مؤلف واحد، بل بأيدي عدد من المؤلّفيـــن، وأنّ نواتها الأولى قدمتْ إلى بغداد من آسيا الوسطى بحسب غير دراسة رصينة، وأنّهـــا في بغداد حظيتْ بزيـــادة دسمة، ثم توبع تأليف بقيّتها فـــي كلّ من دمشق والقاهرة. وتمكّـــن التحليل النصّي لهذه المدوّنـــة المذهلة من الوصول إلى التمييز بين المنجز النصّي فـــي كلّ من المدن المحورية الثلاث، بغـــداد، ودمشق، والقاهرة. لتكون «ألف ليلة وليلة» إثر هذا البسط الوجيز بمنزلة الإبداع الجمعي لهذه الدائرة الثقافية الآسيوية الواسعة: (الهند، وآسيـــا الوسطى، وفارس، متوّجـــة ومصاغة، ثمّ منتهية إلى الحواضـــر العربية الثلاث). مع الإشارة السريعة إلى موازيات ذلك في الثقافة الغربية القريبة من عصرنا، إذ شُكّكَ بأعمال شكسبيـــر المسرحيـــة فاستبعد غير باحث أن يكون شكسبير قد تفـــرّد بإنجاز جميع أعماله المنسوبة إليه.

النصّان الأسطوري والتاريخي في ضوء غواية الاستثمار المعاصر

الأسطورة والتاريخ، كلاهما قادر على إنتاج مناخ عامّ، ووسط مناسب للأحداث المؤطّرة بحيّزها النصّي الأدبي، وهو وسط قادر على مدّ القارئ المعاصر بما ينقله إلى خارج عصره، فهـــو يقتلعه من راهنه، ويمضي به مسافـــة عميقة في الزمان والمكان. بحيث يصير النصّان الأسطوري والتاريخي يعملان عمل آلة الزمن التي ابتكرها الخيال العلمي لـ«هـ. ج. ويلز» التي يستطيع الإنسان أن يمضي بها إلى الماضي، وإلى المستقبل على حدّ سواء. النص التاريخي، والأسطوري بدرجـــة أقلّ، يمدّان القارئ بمعارف متفاوتة القيمـــة، ومتفاوتة التأثير، بوصف المعرفة غاية متوخّاة بحد ذاتها في أي قراءة، مهما كان نوع النصّ المقروء.

إنَّ الأساس الذي بُني عليه البحث قائم في أنّ آليّة استثمار النصّين التاريخي والأسطوري في الأدب المعاصر، بما في ذلك فنّ الرواية، هي آلية واحدة، على وجه العموم. ونستثني من ذلك الروايات التي جعلت كتابة التاريخ، أو إعادة إنتاج المادّة التاريخية غاية بحدّ ذاتها، غاية تجعل المقتضيات الفنّية للرواية تتنحّى إلى المراتب الثانوية، مقابل منح المعلومات التاريخية، أو المقولة السياسية، المعرفية، التثقيفية موقع الصدارة، وهو ما يُحوّل المؤلّف في هذه الحالة إلى مؤرّخ يستثمر تقنيات الفن الروائي، وقدرته الخاصّة على جذب المتلقّي لمصلحة المادّة التاريخية التي يريد طرحها. مع استحسان الإشارة إلى التفريق بين نمطين رئيسين توزّعا المدوّنة التي اعتمدت تقنيات الرواية لسرد المادّة التاريخية، النمط الأوّل هو الذي ذكرناه آنفاً، وهو النمط المكتفي بوضع ما يُدعى بالأمانة العلمية، أو الأمانة التاريخية في صلب المبتغى، بحيث تكون التقنيات الروائية مجرّد وسيلة مساعدة لإيصال المراد بأفضل الطرق وأكثرها قدرة على النفاذ إلى أذهان الشريحة الأوسع من المتلقّين، كما في والتر سكوت، وجرجي زيدان، وعبد اللطيف الأرناؤوط، على سبيل المثال. وهذا النمط يخرج عن نطاق هذا المبحث. والنمط الثاني هو الذي حرص مؤلّفوه على إنجاز نصّ روائيّ قبل بقيّة الاعتبارات التي تجعل المادّة التاريخية مادّة خاماً قابلة للمعالجة الفنّية وإعادة التركيب، والترتيب بما يناسب فن الرواية، لا بما يناسب سيرورة الوقائع التاريخية التي كانت قد وقعت، كبعض أعمال ليو تولستوي، وعبد الرحمن منيف، على سبيل المثال. وهذا النمط سيكون مستهدفاً في فقرات لاحقة من البحث.

نستطيع بسط الأسباب، والآليات المعتمدة في اللجوء إلى المدوّنتين الأسطورية والتاريخية في بناء كمية وازنة من المدوّنة الروائية العربية في الآتي:

(١)- **المعرفة التاريخية غاية بحد ذاتها**، بوصف الأساطير ذات طبيعة تخييلية، خلافاً للمرويّات والمدوّنات التاريخية التي تحظى بنصيب «كافٍ» من الحقيقة. ولا شكّ في أنّ اختيار المادّة التاريخية التي يستثمرها الروائي خاضع لغير اعتبار في ذهن المؤلّف، ومن هذه الاعتبارات على سبيل المثال:

- المادّة التاريخية النادرة من ناحية مثولها في المدوّنة التاريخية على وجه العموم، ومن ناحية تمتّعها بالمستوى المقبول من الإتاحة المعتمدة في المناهج التعليمية في المرحلتين الجامعية، وما قبلها.

• يقع في ذهن الروائي المطّلــع على التاريخ، ضرورة إبراز وقائع تاريخية جديرة بالإبراز دون سواهـــا، وهي وقائع أُغفِلَت، أو حُيّدت لأسباب كثيـــرة، تدفع الروائي إلى بذل العناء من أجــل إبراز ما يراه جديراً بالإبراز، ولاسيّما تلك الوقائع التي تمارس تأثيرها المباشر القويّ في الوقائع الراهنة. وفي هذا الصدد يقول الشاعر الألماني هاينه: «اليوم هو نتيجة البارحة، فإذا أردنا أن نعرف ما يريده هذا، علينا أن نعرف ما كانت تريده تلك».

• يقـــع الروائي على مواد تاريخية مسرودة مـــن وجهة نظر تخالف وجهة نظره، أو تخالف مـــا يعتقده ويظنّه صحيحاً، ولذلك يتصدّى لتدوين المادّة التاريخية المسرودة في مصادرها التاريخيـــة من وجهة نظر جديدة، هـــي وجهة نظره التي يسعى إلى إقنـــاع القارئ بأنها هي بذاتها وجهة النظر الصحيحة الجديرة بالإبراز.

• إعـــادة إنتاج المادّة التاريخية، فما أكثر الموادّ التاريخيـــة والوقائع القديمة التي تتمتّع، ويتمتّـــع سردها بجاذبية عاليـــة، لا يستطيع الروائي مقاومة إغرائهـــا، فيعمد إلى الاستيلاء عليها، وإعادة إنتاجها واكتناهها روائيّاً.

• تشـــكّل المادّة التاريخية الناجزة نصّياً، إغراء ثميناً لا يستطيع الروائيون المفتقرون إلى الموهبـــة، والمبتلون بضحالة الخيـــال، مقاومته، إنهم في هذه الحالـــة يستولون -من وجهة نظرهـــم- على مادّة خام متاحة للجميع، وعلى ذلك يتناوشونها بمـــا يدّعون أنّه إعادة إنتاج، أو إعادة اكتناه روائي جديد، يغطّون به عوراتهم الفنّية، وفتور أنشطتهم التخييلية.

• مصادفـــات القـــراءة التي تقود الروائي موادّ سردية مدوّنة فـــي نوع ثقافي غير فنّي هو التاريـــخ، فيسارع إلى مصادرتها واستثمارها ضمن سبيل مـــا يُدعى بالتناصّ، أو سبيل إعادة المعالجة وإخضاعها لإنتاج جديد.

(٢)- **تفسير الراهن المعقّد بالبسيط المعروف على نطاق واسع**، فالحاضر بطبيعته معقّد ومركّـــب، والحياة التي تضاعفت أعداد كائناتها البشرية، وغيـــر البشرية، وتضاعفت أعداد عناصرهـــا وموجوداتها، لـــم تعد على ما كانت عليه من البساطـــة وسهولة الفهم. التضاعف المشـــار إليه ترافق آليّاً بتطوّر الدماغ البشري، وتطويـــر آليات المواجهة والاستعراف، لكننا نستطيـــع الذهاب بقدر واضح من الثقة إلى أنّ تطوّر الذكاء الإنساني المرتبط تلقائيّاً بتطور الدمـــاغ ليس متناسباً مع التطوّر الكمّي والنوعي للكائنـــات والعناصر التي صار وجودها في حياتنـــا المعاصرة خاضعاً لنظم شديـــدة التراكب والتعقيد. وأدّعـــي أنّ افتقاد التناسب بين

التضخّم الفظيع في أعداد الكائنات والموجودات ونوعيّة الحياة، من جانب، والدماغ البشري، من جانب آخر، يتمثل في أنّنا لا نزال إلى اليوم نهرع إلى الشخصيات التي انصرم على وجودها أكثر من ألفي عام، كالأنبياء، والفلاسفة الأقدمين، ومؤلّفي الملاحم والأساطير، في سياق استيضاح ما يجب فعله، والتزامه في هذا الشأن أو ذاك. إن أولئك المشار إليهم بالوجود منذ ما يربو على ألفي عام لا يزالون يسيطرون بذكائهم الفريد على حياتنا المعاصرة، ويسهمون إسهاماً مباشراً في تسييرها، على الرغم من جميع ما نزعمه، وندّعيه من تطوّر على المستويات قاطبة. يقول أبو العلاء المعرّي في هذا الصدد: «أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنما/ دياناتكم مكر من القدماءِ».

المسيحية الصهيونية ذات الانتشار الواسع في الولايات المتّحدة الأمريكية على سبيل المثال، تتحرّك بهدي النصوص الأقدم في كتب اليهود، والأقدم في بعض الرؤى المسيحية، وهي نصوص عمرها أكثر من ألفي عام، ولاسيّما فيما يتعلّق بالترويج لإبادة البشرية باستثناء الأخيار المحدّدين على وفق تلك النصوص وتأويلاتها المعاصرة بعدد كئيب (أربعين ألفاً) هم المرشّحون لتأطير الظهور المرتقب للمسيح المرتقب.

ما يضاعف تعقيد حياتنا المعاصرة وصعوبة فهمها فهماً دقيقاً خالياً من الانحياز والشوائب العاطفية أنّنا جزء منها، ولذلك نلجأ إلى تفسير المعقّد الراهن بالأبسط القديم، مع التذكير بأن ما نسمّيه بالبسيط القديم لم يكن كذلك في حينه، ولكن التعاطي البشري الذي تداوله خلال مئات السنوات، وربما آلاف السنوات جعله بسيطاً، ومفهوماً، وقادراً على تفسير المعقّد الراهن الذي نعيش فيه، بحيث صارت الغيرة الذكرية المتبادلة بين الأب وأولاده الذكور تُفسّر بما يشبه التلقائية بما يُدعى «عقدة أوديب» ويُفسّر الندم الشديد بقصّة «الكسعيّ الصيّاد» في تراثنا العربي القديم، ويُفسّر انتصار عدد قليل على جيش كبير بما حدث بين مسلمي غزوة بدر الكبرى وجيش قريش على سبيل المثال. ونستحسن التذكير بالفكرة الذاهبة إلى أن وظيفة إنتاج المعنى المناطة بالأساطير، وعلى وجه التخصيص الأساطير اللاحقة الخاضعة لهندسة صارمة في سياق إنتاج المعنى، تندرج في هذا السياق، إذ نستطيع الذهاب إلى أن أسطورة نرجس (نرسيس) جرى تأليفها لتفسير العشق المرَضيّ للذات، وجرى تأليف أسطورة سيزيف لتفسير انقضاء العمر في التعب المضني الذي لا ينتج سوى الهباء وانعدام الجدوى، وهكذا دواليك.

(٣)- **وظيفة الإسقاط السياسي التي نستطيع تأطيرها بالوظيفة الآنفة**، أي وظيفة تفسير المعقّد الراهن بالبسيط القديم، لكن غلبة التوظيف السياسي للوقائع التاريخية، والحوادث الأسطورية يستدعي تخصيص هذا التوظيف بحيّز خاص أطلقت عليه الحركة الثقافية العربية، بما في ذلك الحركة النقدية تسمية «الإسقاط» الذي يعني جعل الواقعة المعروفة على نطاق واسع، والمتمتّعة أيضاً بفهم جمعي راسخ بمنزلة المسلاط الضوئي الذي يركّز في بؤرة واحدة تشبه عمليات الإضاءة المستعملة على خشبة المسرح التي يجري تعتيمها، وجعل الضوء مركّزاً في بؤرة واحدة يشغلها ممثّل أو أكثر. يأتي الإسقاط التاريخي أو الأسطوري على الواقع السياسي الراهن في غير سياق:

أ- سياق تفسير المعقّد الراهن بالأبسط المعروف.

ب - سياق الالتفاف على المواجهة السياسية، أو الأمنية مع السلطات بمستوياتها الأكثر تأثيراً وحضوراً في الحياة (السياسية والأمنية، والدينية، والاجتماعية) ولكي ينجو الكاتب اللاجئ إلى عمليّات الإسقاط من تبعات المواجهة المباشرة مع السلطات ذات الخطورة المضاعفة في عالمنا العربي يلجأ الكاتب إلى الماضي البعيد ليتحدّث عنه بوصفه ماضياً معروفاً في ظاهر الأمر، في حين تستبطن العملية حديثه عن الراهن. وصار معروفاً أن أكثر المتلقّين سذاجة يستطيع أن ينزع قناع الالتفاف والتلطّي خلف ستائر التاريخ ليرى الراهن مضاءً بشكل جليّ ومعرّى من مختلف قشور التجميل والتسويغ.

ج- هناك من يذهب إلى أنّ التاريخ يعيد نفسه، وأن له دورات تتكرّر على مدار الأزمنة، على غرار تكرر الدورات المناخية، والدليل الذي يقيمه أصحاب هذا المذهب ماثل في عمليات المقارنة المتواترة بين ما كان قد جرى منذ عهود سحيقة في القدم وما يجري من وقائع معاصرة، والآلية المعتمدة هي آلية إسقاط ضوء الماضي، الضوء الآتي من الماضي وتسليطه على أحياز ووقائع منتقاة من الحاضر.

(٤)- **انتقاء الموادّ الفريدة، والموادّ الغريبة النادرة**، المتمتّعة بجماليات خاصّة. إذ نصادف تحت هذا النمط من أنماط استثمار التاريخي والأسطوري ما يبدو هرباً إلى حكايات جاهزة متداولة، معروفة، ومنجزة نصّياً، أو غير منجزَة، وهذا الهرب يمثّل التفافاً - يراه ممارسوه ذكيّاً - على ضحالة القدرة الإبداعية، والقحط التخييلي، والقدوة المعلنة، بالتوازي مع اعتماد آلية الاقتداء، هو شكسبير الذي تناول قصصاً جميلة معروفة من قبل، ذات هياكل

جاهزة سلفاً، مكتفياً بمنح هيكلها روحاً جديدة، ومنحها شرف الصياغة المسرحية التي مدّت البشرية بكنوز فاخرة عصية على البلى.

غيـر أنّ للمسألة وجهها الآخر القائم فـي ذكاء اختيار الواقعة الغريبة النادرة التي تتمتّع بجماليّاتهـا الذاتية، في معزل عـن آلية الاستثمار، وكيفيّاته، وأشكالـه في المدوّنة النصّية المعاصرة للرواية العربية. وقد انتشر في تراثنا الثقافي ما دُعي بالنوادر التي كان -ولايزال- يجري تداولها مشافهة - وكتابة في حالات أقل - وهذا مكوّن إنساني شامل يعكس فضول البشر وولعهـم بالنادر الغريب. ومن ذلك، على سبيل المثال، ما يُروى عن الدودة التي هدمت مجد سليمان الذي تذهب الأسطورة المتداوَلة شعبيّاً في منطقتنا إلى أنه سخّر الجنّ لبناء عماراته وصروحـه الضخمة الجبّارة، وكانت رؤية الجنّ لـه ماثلاً أمامهم كفيلة بجعلهم يستمرون في العمل، وعندما وافته المنيّة متّكئاً أمامهم على عصاه استمرّوا في العمل، ظنّاً منهم أنه حيّ، إلى أن بدأت دودة حقيرة بنخر تلك العصا، إلى أن انكسرت وتحطّمت، وتحطّم معها الجثمان الذي كان متّكئاً إليها. مع الإشارة إلى قصّة «حامي الظعينة» في تراثنا الجاهلي الذي يصوّر فارساً مقدامـاً استطاع أن يحمي الظعينة المهاجرة في هوادجها بعد مواجهة دامية مشرّفة مع شرذمة قبليّة كانت تمارس قطع الطرق، والسلب، وسبي النساء والأطفال، وبعد أن استطاع الفارس المثخن بالجراح ردّ المعتدين وقف معتليـاً حصانه على ربوة واضحة في المواجهة آمـراً المرتحلات بمواصلة الرحلة باتّجاه الأمان، وكان أن خشي الأعداء اقترابهم من موقعه الحصين، وهم يرونه معتلياً حصانه واقفاً لهم بالمرصاد، من غير أن يعرفوا أنه كان قد فارق الحياة منذ مدّة كانت كافية لبلوغ الظعينة مواضع الأمان.

ومـن أمثلة ذلك قصّة الجرذ والملك التـي مسْرَحها أحد الكتّاب السوريين في سبعينيات القرن الماضي «محمود السيّد» تحت العنوان نفسه الذي يذهب إلى أن أجهزة الدولة استهانت بالجرذان التي بدأت تتكاثر بطريقة مخيفة، وبدأت تلتهم، وتقرض كل ما يقف في طريقها، إلى أن التهمـتْ كلّ المملكة، وصولاً إلى الملك الذي باغتته الجرذان غافلاً عنها حتى وهي تلتهم قوائم العرش الذي يعتليه.

وربما كان المشترك الأبرز الذي تختزل سرديّتُه المشترَكَ الأسطوري والتاريخي في قصة واحـدة، هو قصّة خراب سدّ مـأرب الذي كان قائماً في المكان المسمّـى باسمه إلى اليوم، فالقصّـة شاهدة على مأثرة الذي سبقوا بقية الأمم والشعوب إلى اجتراح مأثرة بناء السدود،

وبنـــاء السدّ هو الجانب التاريخي من القصّة التي يتسرّب إليهـــا الأسطوري في أثناء تفسير خـــراب السدّ وانهياره بأسنان القوارضــــ وأنيابها من جرذان ومناجــد (ج. خلد): «أخبرتني المناجد/ بسبعة شدائد ...».

تخييل التاريخ

قلّمــا نجد علماً متخَلّــلاً بالتحّفظات والاعتراضات الرصينة علـــى جعله علماً كالتاريخ، لأسباب معروضة مدرسيّاً، وتتلخّص في انسياح مادّته عبر مختلف الأزمنة والأمكنة، وما ينجم عن ذلك من طبيعـــة هروبيّة تسم المادّة التاريخية بشكل موضوعيّ، بوصفها مادّة مستعصية على الحصر، وضبط التخـــوم، وامّحاء القدر الأعظم من حوادث التاريخ، أو اندثارها، تحت ركام العصور، وخرائب الأوقات، وغبار الأزمنة. بالإضافة إلى استعصاء المادة التاريخية على مقتضيـــات العلم التجريبي، واستعصائها أيضاً علـــى عمليات المعايرة. مع اصطباغ إقرارها بالموقف منها فرديّاً وجمعيّاً.

وهنـــاك أيضـــاً، الخصوصية التي تسم علاقـــة علم التاريخ بكميّـــة المجاهيل ونوعيّتها، فمجاهيل التاريخ المنتمية إلى الماضـــي تهرب دوماً باتّجاه الماضي، خلافاً لعلاقات العلوم الأخـــرى مـــع المجاهيل التي تروم فكّ مغاليقهـــا. إذ يمكن الذهاب إلـــى أن مجاهيل العلوم الأخرى لا تهرب باتّجاه الماضي بالضرورة، أو، لا تستطيع أن تهرب من العلم الذي يخضعها دومـــاً للبقاء في متناوله، وتحـــت مراصده، بحيث يؤدّي ذلك إلى سوقهـــا أمامه، ومنعها من الانفلات أو الانزلاق إلى غياهب الماضي... إذ يكون تعقّبها موازياً لحركة الزمن السيّال دوماً باتّجـــاه المستقبل، فـــي حين تتّجه مجاهيل التاريخ إلى الماضـــي، ولا يزيدها النموّ المطّرد للزمن إلا إمعاناً في الانحشار داخل المزيد من الماضي، والسير المطّرد عكس اطّراد الزمن. ويزيدها النموّ الزمني أيضاً إمعاناً في المزيد من الاستعصاء والتأبّي على الكشف، بسبب ما يُردم فوقها يوميّاً من مخلّفات الحركة الموضوعية للزمن. بالإضافة إلى أنّ نموّ الزمن يشكّل بحدّ ذاته حدثاً أو أحداثاً يصعب حصرها، لكنها تشكّل أحجبةً وأستاراً تتراكم يوميّاً فوق هذه المقبرة الهائلة التي تضمّ هامة التاريخ بكل ما تدفنه معها من كنوز وأسرار ومجاهيل.

ولا يغيـــب عن الذهن، بطبيعة الحال، أن الكشوف الأثرية والتنقيبات والاشتغال المتنامي علـــى تدوين التاريخ، والسعي الدؤوب إلى تأريخ ما لم يخضع لعملية التأريخ، أمورٌ تواكب، أو تساير النموّ الزمني، وتقدّم للبشرية دائماً معارف تاريخية غاية في الأهمية، لكنها لا تُقارن

بما يلقيه النموّ الزمني نفسه من ركام يتمتّع موضوعيّاً بقدرته على إخفاء ما هو تحته إخفاء يبدو أبديّاً. ويضاف إلى ذلك أن «مسألة مصادر تدوين التاريخ عند العرب لم تحلّ حلّاً نهائيّاً بعد، للفارق العظيم الذي لم نهتد حتى الآن إلى إدراك كنهه بين الأساطير الشعبية المنقولة بالتواتر عن العرب في العصر الجاهلي، والأخبار التاريخية التي ظهرت في القرن الثاني للهجرة مسايرة بعض المسايرة للعلم وما يقتضيه من الدقة والضبط»(٥).

سرد التاريخ وسرد الرواية

كل ما يمكن قوله بشأن الأسباب التي دفعت الأقدمين إلى الاحتفاظ بحوادث الماضي داخل الذاكرة الجمعية لمجموعة بشرية ما، ثمّ تدوينها لاحقاً على أيدي الأجيال التالية، لا يجانب الحقيقة، ولكن يصعب – أو يستحيل- أن يتضمّنها بكلّيتها. ولا طائل من التذكير بمجمل الأوليّات المعرفية والفلسفية التي أشبعها الفلاسفة والمؤرّخون بحثاً، كعدّ التاريخ مرتدياً ثوب الأخلاق والموعظة في الأطر الدينية(٦) وعدّه إلهاً مستتراً «يتجلى في العالم المرئي»(٧) وعدّ اللحظة التاريخية إلهاماً «لفكرة عظيمة»(٨) وعدّ «الإنسان لا يصبح ذاتاً إلا في التاريخ»(٩) وغير ذلك كثير ممّا ينوء به هذا البحث. فالإنسان كائن تاريخي بطبيعته، ولا يستطيع أن يحيا، أو أن يستمرّ حيّاً من غير ذاكرة. وغنيّ عن البيان أن الفضل الأساس في تكوين الخبرة البشرية بكل تشعّباتها، يعود إلى الذاكرة، والقدرة على اختزان المعلومات والخبرات، لاستعمالها، والاستفادة منها في مواجهة المستجدّات والتحديّات اللاحقة. ولذلك ربما كانت الحاجة إلى الاستعانة بالخبرات المتراكمة للبشرية وللأجيال السالفة هي الدافع الرئيس وراء تدوين الأحداث ذات الأهمية الخاصّة، وصولاً إلى محاولة تدوين «كلّ شيء» مثلما يحدث الآن. فـ«التاريخ هو ذاكرة الجنس البشري»(١٠) ووظيفته النفعية أوضح من أن نفصّل القول فيها.

وعلى ذلك... لجأ الأقدمون إلى إبراز الحوادث التاريخية ذات الدلالة الخاصّة، لكي يستخلصوا منها – وتستخلص منها الأجيال اللاحقة أيضاً – الدروس والعِبر، وأحاطوها بكل ما من شأنه أن يسهّل استقرارها في أذهان المتلقّين، أو بالحريّ، أن يجعل تلقّيها واستيعاءها عملاً ميسوراً وممتعاً، فخلّصوها من أثقالها وتفاصيلها الزائدة، وأحسنوا سبكها وصوغها، على مستويي البناء العام وطريقة العرض، وضخّوا فيها أيضاً عناصر الجذب والإمتاع والقدرة على شدّ الانتباه، وعملوا على تحسين الأداء اللغوي في عرض مادّتها، سواء أكان الأداء شفهيّاً أم كتابيّاً خلال العصور التاريخية، حتى لو اقتضى ذلك جلب العناصر التحسينية المشار

إليها من خارج الواقعة التاريخية المسرودة، وابتداعها وتلفيقها ودسّها في مواقعها المناسبة الكفيلة بجعلها تبدو جزءاً من الحقيقة «التاريخية» وسياقها العامّ. وجعلها تتناغم معها بالقدر المستطاع. ولذلك يعمل مبتدعوها على تقليم ما يرونه نافراً، وتمليس ما يرونه ناتئاً يأبى الخضوع والانضواء في الإطار العامّ للمادة التاريخية المقصودة بالسرد. وربما كان هذا هو ما أدّى إلى «أن أصبح التاريخ فنّاً أو فرعاً من فروع الأدب»[١١] وكان لهذا الوصف تأثيره في التاريخ خلال القرن الثامن عشر[١٢].

وربّما من هذه النقطة بالذات، التبست الأشكال القديمة الأولى لفن القصّ بمعناه العريض، بأنماط من المسرودات التاريخية الأولى. فلأنّ الوظيفة كانت واحدة، أي استخلاص المواعظ والاعتبار والتزوّد بخبرة الأقدمين، جاء الشكل واحداً، أو متقارباً، وهذا ما نجده في قصص الأمثال وأخبار الأمم البائدة، والأساطير والحكايات الشعبية، وسير المشاهير، والسيّر النبوية، والليجندا، والفابيولا[١٣] والسِّيَر الشعبية في تاريخ الأدب الشعبي العربي، فهي كلّها متحت من حوادث الماضي الذي تمتزج حقبه ومراحله المختلفة في مرجل هائل، هو الماضي، بجميع تراكباته وطيّاته المعلومة والمجهولة، القديمة، والأقدم، والأكثر قدماً. يستطيع المؤرّخ القديم، مثلما يستطيع السارد الواعظ، أن يتحدّث بقدر واضح من الثقة عمّا يراه طافياً على سطح المرجل، ويلجأ إلى مختلف الفعاليات العقلية والآليّات النفسيّة والمعرفية – بما في ذلك طاقته التخييلية، بطبيعة الحال– لتقدير ما يغوص تحت السطح، وفي أعمق الأعماق. مع الإشارة إلى تفاوت الطاقة التخييلية من شخص إلى آخر، وتفاوت حجم الموادّ المتخيّلة بالاتّساق مع تفاوت الحاجة إليها والغاية منها.

يصعب تقدير المدّة الزمنية التي بدأ فيها سرد التاريخ يلتزم طبيعته الخاصّة بوصفه مجرّد سردٍ للتاريخ، فهو من هذه الناحية مماثل لمجمل الأنشطة الثقافية الإنسانية التي بدأت متواشجة فيما بينها قبل أن تتمايز عن بعضها، وتسلك سبل التخصّص، ثم المزيد من التخصّص، وصولاً إلى هذه التخصّصات المسرفة في الدقّة داخل عالمنا المعاصر. فعلى الرغم من وجود إشارات إلى وجوده في الأزمنة الغابرة مثل: «تاريخ بابل» قبل الميلاد، واهتمام السومريين بتسجيل الأحداث التاريخية[١٤] نجد أن اليونانيين صوروا الماضي تصويراً فنياً «اعتمد على الخيال أكثر من اعتماده على الحقيقة[١٥]، والعرب خلال القرن الأول للهجرة» أفسح لهم الخيال المجال للتأريخ المأثور بالسماع حتى تألّفت مجموعة من الأقاصيص والأساطير زعم أصحابها أنها تاريخ وافٍ لبلاد العرب في العصور القديمة[١٦].

لا شكّ في أن الأساطير كانت الشكل الأوّل الذي اعتمده الإنسان لسرد تاريخه الموغل في القدم، تاريخه الذي اختلط عليه أمره بسبب شساعة الشقّة الزمنية التي تفصله عنه، وانعدام سبل التدوين وما تراكم فوقه من حوادث فجائعية تمتاز موضوعياً بقدرتها على قطع التسلسل الطبيعي والمنطقي لخيوط الذاكرة الجمعية والفردية معاً، فالتبس التاريخ الأسطوري بالحلم، وبالخوارق، وبالتحرّق الشديد إلى اجتراح المآثر والمعجزات التي يعجز الحاضر – أيّ حاضر– عن استتباتها، فتنسب إلى ماضٍ موغلٍ في القدم، وموغلٍ في الإبهام على حدّ سواء. وتتحوّل رغبة الإنسان في اجتراح المعجزات إلى جعلها حقيقة حيّة في الماضي، لا يفصلها عن الحاضر إلا احتجابها خلف طيّات الزمن البعيد، وأغلفته الكتيمة المتراكبة، إن الأسطورة بهذا المعنى جزء من التاريخ، بل هي تاريخ أنتجه البشر وفق رغباتهم، ووفق ما وجدوه واجب الحدوث، ومن ثمّ هي جزء من الحقيقة الإنسانية بالضرورة. ولا يقف الأمر عند مجرّد جعلها جزءاً من الحقيقة الإنسانية، بل نجد من يذهب إلى أن «الأسطورة بالضبط هي المجتمع الواقعي الذي يجب أن يحل محل المجتمع الوهمي العابر الذي نعيش فيه، والأسطورة هي الحلم الإنساني، والحلم هو الواقع الذي نريده، فهو ليس فردياً بل رغبة جمعية، ولهذا كانت الأحلام واحدة لدى جميع البشر»(١٧).

ولذلك نرى أن سرد التاريخ في الأسطورة، وفي بعض الأشكال اللاحقة كالملاحم والسّير الشعبية كان فيه من الفنّية والجمال أكثر مما كان فيه من الموضوعية التي يقتضيها المنطق العلمي.

الهوامش

(١)- حنّا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط ١، ١٩٩٩م.

(٢)- د. نجيب محمد البهبيتي، الشعر العربي في محيطه القديم.

(٣)- القرآن الكريم، سورة القلم.

(٤)- د. قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش)، دار السؤال، دمشق، ط ١، ١٩٨٤، ص ١١.

(٥)- ويلنســـر، وجب، علم التاريــخ، أبحاث لـ«كارّادافو»، ترجمة لجنة دائرة المعـــارف الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص٤٦.

(٦)- د. فاطمة قدورة الشامي، علم التاريخ، دار النهضة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م، ص٨.

(٧)- المصدر السابق نفسه، ص ١٢.

(٨)- المصدر السابق نفسه، ص ١٣.

(٩)- المصدر السابق نفسه، ص ١٥.

(١٠)- المصدر السابق نفسه، ص ١٣.

(١١)- المصدر السابق نفسه، ص ٢٢.

(١٢)- المصدر السابق نفسه، ص ٢٢.

(١٣)- حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ٢٠٠٢م.

(١٤)- د.فاطمة قدورة الشامي، علم التاريخ، ص٢٠.

(١٥)- المصدر السابق نفسه، ص ٢٢.

(١٦)- علم التاريخ، ترجمة: لجنة دائرة المعارف الإسلامية، ص ٤٨.

(١٧)- حنا عبود، فصول في علم الاقتصاد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٢٢.

المفكر النهضوي
من مجتمعات الخلافة إلى مجتمع الدولة القومية

د.صلاح الدين يونس

المهاد المتقدم

يروي السيوطي (٩١١هـ- ١٥٠٤م) في كتابه تاريخ الخلفاء أن «مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية لم يتهنَّ بالخلافة، لكثرة مَنْ خرج عليه، من كل جانب، وعندما واجه مروان عبد الله بن علي عم أبي العباس السفاح ٧٥٠م انكسر مروان، ورجع إلى الشام، فتبعه عبد الله، ثم فرَّ إلى مصر، وقتل هناك...»[١]، واللافت أنه عندما حوصر مروان ومعه عبد الحميد الكاتب، خاطب الخليفة المزاح كاتبه عبد الحميد قائلاً: «انج بنفسك يا عبد الحميد، فإنهم إن قتلوني خسرني أهلي وحدهم، وإن قتلوك خسرك العرب جميعاً»[٢]، في مثل هذا الموقف الفارق تاريخياً، يُدرك صاحب السلطة أمرين غاية في الأهمية والخطورة: الأول لحظة انحسار الملْك، وبالناتج تقلص الشخصية المالكة، والثاني لحظة الاعتراف بالامتداد لصاحب الفكر، ولعل الأمرين قد انبسطت حدودهما بصراحة ووضوح تامَّيْن من «المالك» الذي رأى عن قرب كيف تنهار أعمدة ملكه، بل كيف يصل الموت إليه على صيغتين: موت الملْك والموت الشخصي.

ولكن ما كان مروان بن محمد أو غيره ليعترف ضمناً، أو صراحة، وهو يُمسك بزمام السلطة بما اعترف به، وهو امتداد رجل العلم، في لحظة يمثل فيها امتداد الأمة ووجودها، وفي الوقت نفسه اعترف بأن قيمته بوصفه مالكاً لا تقبل الامتداد خارج فضاء الملْك!

تبـــدو علاقة «المثقف» بـ «السياسي» علاقة فرضتها ظروف النهضة في المشرق العربي، أو ظـــروف المجتمعات في مرحلة ما بعد الاستعمار، والاستقلالات السياسية، وتشكّل الدولة القطريـــة، وكأن العلاقة قد انبثقت فجأة. وهي تعلن من عهد قريب «المشروعية» التي تسوغ للمثقف وللمفكر أن يشاركا في تدبير شؤون المجتمع، وفي صياغة الأسس القانونية للمجتمع والدولـــة، غير أن تاريخ المشكلة ووقائعها غير ذلـــك، فالعلاقة بين المثقف والسلطة عميقة عمـــق الأزمنـــة السياسية، وهي ممتدة امتـــداد الشعوب نحو الآفـــاق المفتوحة، وهي علاقة – سواء اتخذت طابع المصالحة أم المعاداة– شاملة لقضايا كثيرة، أهمها الأخلاق، والشريعة والقانون، والدولة، والمال، ونظم الإدارة، ولكن **الاستبداد والحرية** هما جوهر العلاقة.

الكواكبي مفكر مؤسس

حضر عبد الرحمن الكواكبي (١٨٥٤– ١٩٠٢م) إلى المتن النهضوي، في مواجهة مكشوفة مع أواخـــر العهد العثماني، وهو عهد السلطان الأخير عبد الحميد (١٨٧٦– ١٩٠٩م)، العهد الذي توضعت فيه ظاهرتان متماثلتان في المظهر والجوهر، هما الفساد والاستبداد، ولم تكن هاتـــان الظاهرتان طارئتين أو خاصيتين من خواص مرحلة عبـــد الحميد، وإنما تأسستا مع تأسيس الدولة العثمانية (١٢٩٩– ١٩١٦م) بوصفهما بنيتين مكوّنتين للعقلية العثمانية.

تنبه الكواكبي إلـــى أن الدولة العثمانية تأسست على سلب العنصر العربي حقه التاريخي في حكم ذاته، وكان يقصد بذلك «الخلافة» ولهذا دعا إلى خلافة عربية مركزها في الجزيرة العربية، من موقع ردة الفعل القومي على العنصرية العثمانية، وعلى الرغم من ردة فعله هذه، فإنـــه كان يدعو إلى امتلاك أدوات عصره، أدوات القـــرن التاسع عشر، وهي أيضاً من صنع العالم الغربي. وأدرك في لحظة تاريخية فارقة، ما نطلق عليه اليوم «جدل الداخل والخارج»، وبناء عليه قام بمجموعة من الإجراءات النظرية والميدانية.

الأول: دراسة البنية الفكرية والقانونية والسلطوية للإمبراطورية العثمانية، بغاية منه لفك الارتباط بين النظم العثمانية، وأحلام العرب في التحرر.

الثانـــي: كان فعلاً ميدانيـــاً، إذ زار معظم الأمصار العربية للاطلاع المباشر على واقعها، ليتمكن من حشد الطاقات الشعبية ضد الادعاءات العثمانية.

الثالـــث: كان مشخصـــاً بمواجهتـــه الفكرية للاستبـــداد الحميدي، من خلال توحيـــده السياسي بالثقافي، ليستحيل إلى فعل تاريخي مشخص(٣)، من خلال كتابيه: «أم القرى»، و«طبائع الاستبداد».

وحول علاقة الدين بالدولة كان أكثر المفكرين العرب اقتراباً من قضية الفصل بينهما، ولكن لم يكن يعني بالفصل ما عناه مفكرو القرن الثامن عشر في فرنسا، وإنما أراد به الانفصال التام عن الدولة العثمانية التي استحوذت من خلال ادعائها تمثيل الإسلام على أمور المشرق العربي أربعة قرون، يقول: «دعونا ندبر حياتنا الدنيا، ونجعل الأديان تحكم في الآخرة فحسب، دعونا نجتمع على كلمات سواء، ألا وهي: فلتحيا الأمة، فليحيا الوطن»(٤)، وعلى أهمية دعوة الكواكبي هذه في تقديم مصالح المجتمع الدنيوية على المصالح الأخروية، فإنه لم يصرح قطّ بأي قول أو فعل يمس «الخلافة» وإنما دعا إلى استعادتها من مغتصبها العثماني، على أنها حق عربي لا يقبل النزاع، ونرجح أن يكون موقفه هذا هو الذي دعاه إلى تأليف كتابه «أم القرى».

الأنوار والعلم

لم يفصل بين الاستبداد والجهل، على أنهما ثنائية متلازمة، ووجد في المستبد حرصاً على تجهيل العامة، ولهذا كان يطرح البديل المنقذ، وهو الثنائية المتلازمة «العلم والحرية»، يقول: «المستبد يتحكم في شؤون الناس بإرادته لا بإرادتهم، ويعلم من نفسه أنه الغاصب المتعدّي فيضع كعب رجله على أفواه الملايين ليسدها عن النطق بالحق والتداعي لمطالبته، والمستبد إنسان، والإنسان أكثر ما يألف، الغنم والكلاب، وهو يريد رعيّته دراً كالغنم، وكالكلاب تذللاً وتملقاً... لا يخفى على المستبد أن لا استبداد ولا اعتساف ما لم تكن الرعية حمقاء تخبط في ظلامة جهل وتيه عماء... المستبد في نسبته إلى رعيته ما أشبهه بالوصي الخائن، فكما أنه ليس من صالح الوصي أن يبلغ الأيتام رشدهم كذلك ليس من غرض المستبد أن تتنور الرعية بالعلم... فالعلم قبسة من نور الله، وقد خلق الله النور كشّافاً مبصّراً، ولّاداً للحرارة والقوة، وجعل العلم مثله وضّاحاً للخير، فضّاحاً للشر، يولد في النفوس حرارة، وفي الرؤوس شهامة»(٥).

الخطاب موّجه إلى جهتين: الأولى دولة الاستبداد العثماني، والثانية هي الشعوب التي تقبّلت الاستبداد، ثم يخلص إلى نتيجة لا مجال للشك فيها، وهي أن الشعوب الجاهلة هي المجال الحيوي للمستبد، فهو يحكمها بجهلها، ولأن جهلها يحقق مصالحه فقد حافظ على جهلها، وأقنعها بأنها يجب أن تكون كذلك.

ومـن اللافت حضور اللغة السهلـة الواضحة في متون الكواكبـي، على الرغم من حنقه وغضبه على «العثمانية»، وعلى الشعوب التي تتقبلها وصيّاً مستبداً، ويبدو أن السهولة والوضوح عائـدان إلى تمرّس الكواكبي بالصحافة، والصحافة ذات لغة تخترق الجمهور بكل مستوياته، وقـد كانت الاستنتاجـات المنطقية تسعفه في إقناع الجمهـور بالانفصال الإستراتيجي بين مصالحـه ومصالح المستبد، وعلى الرغم من القسوة التـي أظهرها بحق الشعب المستكين لمستبـده فإن قسوته ناتجة عن محبته، وعن هواجسه في التحـرر واستعادة الذات القومية المستلبة.

نجيب عازوري ١٨٧٣-١٩١٦

مفكـر سياسي ومناضل قومي عربي، ولد في عازور جنوبي لبنان، وتلقّى علومه الأولى في مدارس «الفرير» lesecoles les Freres ثم حصل على الشهادة العليا في العلوم السياسية فـي فرنسا، وفي باريس أسس «عصبة الوطـن العربي»، ولم تكن هذه العصبة بقادرة على تجـاوز الحدود الفرنسية، فبقيت فكـرة تنتظر من يحملها إلى دواخـل الأقطار العربية، وهـي بالأساس فكرة سابقة علـى فكرة الجامعة العربية، ومن أهم أعمال عازوري أنه دعا في عـام (١٩٠٤م) إلى استقلال سورية الكبرى عن الدولـة العثمانية، وفي عام (١٩٠٥م) شـارك في المؤتمر العربي الأول في باريس، وقد كلّفـه المؤتمرون بكتابة البيان الرسمي للمؤتمر، فحققه جامعاً بين اللغة القومية والمرونة الدبلوماسية، ثم أصدر مجلة الاستقلال (١٩٠٧م)، وعاد إلى فلسطين (١٩٠٨م) بعد أن أعلن الدستور الجديد وانتهاء عهد السلطنة العثمانية، لكن العثمانيين حكموا عليـه بالإعدام لنشاطه في العمق الإستراتيجي الشعبي وهـو يدعو لأمرين: الأول الفكر القومي، والثانـي الانفصال عن العالم العثماني، وبالناتج كان يعمل على إلغاء الرابطة الإسلامية بين العرب والترك، ومن فلسطين غادر إلى القاهرة حيـث ترأس تحرير صحيفة «مصر» اليومية، ومن خلال وجوده في فلسطين ومصر أسهم فـي الإعداد لما عرف حينها «بالثورة العربية الكبرى» (١٩١٦م) ضد الأتراك في الجزيرة العربية.

أمّـا تراثه النظري فيبـدو مشخصاً في كتابه «يقظة الأمة العربيـة»، والعنوان يشير إلى جانـب تاريخي محدد، وهو الحقبة الواقعة بيـن (١٢٥٨- ١٩١٦م) من سقوط بغداد على يد هولاكـو إلى آخر العهد العثمانـي، وهذه الحقبة تشهد خروج العرب مـن التاريخ، وإحالتهم

مـــن المماليك والعثمانيين مـــن ذاتٍ للتاريخ إلى موضوع من الموضوعات الهامشية، ومن هنا تأتي أهمية مصطلح **اليقظة**، وهو مصطلح – فيما ظهر عند المؤلفين- رومانسي لا ينتسب إلى عناويـــن علم الاجتماع السياسي، ولم يدم طويلاً، فقد أزاحه مصطلح النهضة، والنهضة مشـــروع يقوم على الأسس التاريخية والحاضرة والمستقبلية، وهـــو أيضاً مقيس – بشكل أو بآخر- على مشروع النهضة الغربي، ولو اختلفت الأسس والمنطلقات.

والنهضة بوصفها مشروعاً تتسم بطابع زماني متتابع، أي لا يحدث منبثقاً من حدث عابر، ولا يتحقـــق بفعل راهن، وإنمـــا يقوم على المراجعة لثقافة الأمة، وعلـــى الإفادة من ثقافات الأمم الأخرى، ويبحث في إعادة هيكلة الدولة والنظم السياسية والأساليب التربوية، والفصل بين المتشابهات، والمتلازمات الرومانسية مثل: الدين والدولة، والدولة والخلافة، والأحزاب والقبائل، ومن ثمّ تغليب المعاصر على التراثي، والحديث على المعاصر.

ويشيـــر كتاب عازوري ثانياً «يقظة الأمة العربية» إلى مرحلة صعود الفكر القومي العربي النهضـــوي بدءاً من النصف الثاني من القرن الثامن عشر حتى (١٩٤٥م)، عام انتهاء الحرب العالميـــة الثانية، ولكن المفكر عـــازوري قد سبق كتابه هذا بكتابـــات صحافية، وأخرى في المؤتمـــرات السياسية تمهد له، فقد كتب عـــام (١٩٠٥م) يقول: «إن الأتراك لم يكتفوا بعدم العطـــاء بل منعوا الآخرين من العطاء، ولولاهم لاستمرت الأمة العربية في تقدمها دون شك، وكان بإمكانها أن تكون على قمة الحضارة العالمية»[٦].

يتغافل عازوري عن المرحلة التي سبقت دخول العثمانيين الشام ومصر (١٥١٦- ١٥١٧م)، وهي مرحلة انحدار سياسي، وتخلف ثقافي وحضاري، ولو لم يكن العرب حينها على ما كانوا عليـــه لما استطاع العثمانيـــون السيطرة على المشرق العربي، ثم علـــى شمال إفريقيا، ولعلّ الـــرأي الذي طرحه عازوري يُجمـــع عليه معظم مفكري النهضة، وذلـــك من موقعين: الأول هـــو «التراثية» التي تحكـــم رؤاهم للتاريخ والحاضر، والثاني عـــدم معاينة المدونات النصية والمفهوميـــة معاينة نقدية، تفضـــي إلى إدراك أسباب التأخر من داخـــل البيئة. أما العوامل الخارجيـــة فهـــي قائمة بحكم تهتك البنـــى الثقافية والإدارية للأمصـــار العربية قبيل الغزو العثماني.

لكـــن عازوري ما إن يغادر السيـــاق التراثي، ويدخل في المفاهيـــم الحديثة، ويتعامل مع مصطلحات علم الاجتماع السياسي حتى يتقدم نحو الفكر العلماني «لا بد من التحرر القومي

على نحو فصل السلطة السياسية عن السلطة الدينية، وإقامة إمبراطورية عربية أو اتحاد كونفدرالي للأقطار العربية، وسيضمن ازدهار الملايين وسعادتهم، ويضع حداً للاضطهاد الذي يمارسه الموظفون الأتراك، ويسمح ببعث الحضارة القديمة التي أنجزتها الأمة العربية في القرون الوسطى»[٧].

ويبدو الحلم بالخلاص قد تجلى بالصورة المثالية لفكرة «الوحدة القومية» عند مفكري النهضة، وهي صورة مركبة من التاريخ وتخلّق المستقبل، على هيئة العالم الناجز بعد نجاح الدولة القومية في ظل النظام الرأسمالي الصناعي، ولم يكن الفكر الاجتماعي والسياسي لرجالات النهضة مستقلاً إلا بشكل نسبي، فهو من جهة مرتبط بالتطور الاجتماعي الاقتصادي للمجتمعات العربية ارتباطاً يكاد يكون عضوياً، ومن جهة أخرى، هو نتاج التحولات العالمية بعد القرن السادس عشر، ولهذا تنبغي رؤيته من هذه الجهة، ونفي تفاعل الثقافات العالمية والعلاقات الدولية في المرحلة التاريخية لنشوء البرجوازية العربية ضمن سياق الفكر البرجوازي الأوروبي وتطوره، ويبدو النضال القومي التحرري مرتبطاً بنشوء الأيديولوجيا البرجوازية، ويبدو تاريخ العرب المعاصر هو تاريخ تشكّل حركات قومية تحررية، ونشهد هنا في هذه المرحلة مجموعة من الوقائع التاريخية الآتية:

أولاً: تداعي الإمبراطورية العثمانية، وقد ظهر ذلك جلياً منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر، وبالمقابل نشهد في المدّة نفسها قيام دولة قطبية في مصر (١٨٠٥- ١٨٤٩م)، تحاكي النماذج الغربية، في الاقتصاد والتصنيع والعسكرة، إلا أن الغرب حطّم هذه الدولة وأعادها إلى الملكية العثمانية بعد مؤتمر لندن (١٨٤٠).

ثانياً: تظهر في الشام ومصر علاقات «نقد- سلع» رأسمالية مرتبطة بالسوق العالمية، مما ساعد على تهدم البنى الإقطاعية، وقد أدى هذا وذاك إلى انبثاق حركة تنوير في سورية، وقد حدث هذا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ثالثاً: مع سقوط «العثمانية» في بداية القرن العشرين تنمو الرأسمالية في الشام ومصر، وتتحول الأقطار العربية إلى مستعمرات منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ويظهر في إثر ذلك تياران هما: الإصلاح الإسلامي والنزعة القومية العربية، وتشهد مصر في المدّة المنوّه بها ظهور أعلام في الفكر السياسي والتنويري.

رابعـاً: شهـد العقدان الأول والثاني مـن القرن العشرين مجموعة مـن الظواهر، أهمها الحـرب العالمية الأولى (١٩١٤- ١٩١٩م) وثورة البلاشفـة الاشتراكية في روسيا القيصرية (١٩١٧م)، ونمو الوعي السياسي والقومي لدول القارة الآسيوية[٨].

وفـي سياق تطور الفكر السياسي فـي الأقطار العربية، يُفصح إبراهيم باشا (١٨٤٨) عن انتمائـه الجديد، بعد أن دخل سورية (١٨٣١م) قاصـداً إقصاء الدولة العثمانية عن الحدود العربيـة الشماليـة قائلاً: «أنا لست تركياً، فقد أتيت إلـى مصر عندما كنت فتياً، ومنذ ذلك الوقت غيَّرت شمس مصر دمـي وجعلته عربياً خالصاً». وفي عام (١٨٣٣م) كتب بالمرستون عـن هدف محمد علي الإستراتيجي قائـلاً: «هدفه الحقيقي هو تكوين دولة عربية تضم كل الأقطـار التي تتكلم بلغة الضاد»، ثم أبلغ البـارون بوالكمث - الممثل الفرنسي لدى إبراهيم باشـا-: «إن إبراهيـم باشا لا يخفـي مقاصده، فهو يرمي إلى بعث شعـور وطني أصيل عند العرب، والتعاون معهم إلى أقصى حد في إدارة الإمبراطورية القادمة، وقد بثّ إبراهيم فكرة البعث القومي، وفي نداءاته كان غالباً ما يذكّر بمجد الشعب العربي في التاريخ القديم، وأثر بحماسة في قواته، ومع ذلك لم تكن الأوضاع قد اختمرت بعد لتوحيد الأمة العربية، إذ كانت البرجوازيـة في سورية ضعيفة جـداً، لذلك قام بإصلاحات فيها كإصلاحات محمد علي في مصر، هادفاً إلى خلق ممهدات لتطوير العلاقات الرأسمالية»[٩].

إن المقدمـات التي وضعها نجيب عازوري بوصفه مفكـراً نهضوياً، تلتقي - في الجانب السياسـي- مع مقولات القائد العسكـري إبراهيم باشا، بخصوص انبثـاق المسألة القومية العربيـة في المتون النظرية للفكر النهضوي العربي، بوصفها متوناً تشكل أهم الأسس لثقافة الدولـة العربية البرجوازية الديموقراطية، ولعل الفكرة الأهم التي أخذت تفصح عن نفسها، تلك النظرة الجديدة ذات الطابع التقدمي التاريخي، وهـي إنسانية القومية العربية وحضارتها، من خلال ابتعادها عن الطابـع العرقي الشوفيني، كما أفصح عنها المفكر عازوري، والقائد إبراهيـم باشـا، ومن الجدير التنويه بـه، مقولة كارل ماركس حول محمـد علي باشا مقدراً إصلاحاتـه، وأفعاله التـي كان لها دور تقدمي في تاريخ مصر والمنطقة العربية: «إنه الرجل الوحيـد الـذي كان بوسعه أن يتوصل إلـى استبدال العمامة «المفتخـرة- ويقصد تركيا في القـرون الوسطى» برأس حقيقي، وكانت مصر الجزء الوحيد من الإمبراطورية العثمانية في ظل محمد علي ذا قوة وحيوية»[١٠].

ساطع الحصري ١٨٨٠ - ١٩٦٨ من العثمانية إلى القومية

يقول ألبرت حوراني: «إننا نجد في كتابات ساطع الحصري نظرية نقية» مستمدة من الفكر الإنكليزي والفرنسي والألماني، أما ساطع فيقول: «والأمة شيء موجود بالفعل، فالإنسان يكون عربياً أو غير عربي، شاء أم أبى، والأمة تقوم على أساس موضوعي هو قبل كل شيء اللغة، والأمة العربية هي مجموع من كانت لغتهم الأصلية العربية، ويلي اللغة في الأهمية التاريخ، فالتاريخ المشترك أمر مهم لكنه ثانوي، إذ إنه يقوي الرابطة القومية، لكن لا يمكنه أن يخلقها، أما الدين فيخلق مشاعر عالمية أو مشاعر لا قومية، بمعنى تجاوز القومية»[١١].

وفي غير موضوع لم يغفل الحصري «الدين» بوصفه رابطة تجمع أعراق الأمة، أو شتاتها المذهبي، فالدين ذو فاعلية في اجتماع المشاعر الإنسانية، وهو بهذا أسهم في شكل من أشكال التوحد، ولكن الأمر مختلف بين دين وآخر، ولا سيما في قضية ارتباطه بالمسألة القومية، فإذا كان الدين منتشراً خارج الحدود القومية مثل المسيحية والإسلام، فإنه أدعى إلى المشاعر الأممية منها إلى المشاعر القومية، ولكن الأديان العابرة للحدود القومية لا تنتشر عالمياً إلا بلغة قومية مهيأة للعالمية مثل العربية في نشرها للإسلام، والعلاقة بين العربية والإسلام علاقة عضوية، ويرى الحصري أنه: «لما كان وجود الأمة يسبق منطقياً وجود الجماعة الدينية فإن العرب لا يشكلون جوهرياً أمة إسلامية، فهم يبقون عرباً حتى لو لم يبقوا مسلمين، والواقع أنهم لم يستيقظوا على قوميتهم العربية إلا عن طريق تراثهم الديني»[١٢].

الحصري بين الوطنية والقومية

في عام (١٩٢٣م) ألقى الحصري محاضرة في دار المعلمين في بغداد تحت عنوان «الوطنية والقومية»، وقد عرّف الوطنية بأنها «حب الوطن وارتباط باطني به، أما القومية فهي حب الأمة وارتباط باطني مماثل بها، والأمة جماعة من البشر تشدُّ بعضهم إلى بعض علائق اللغة والتاريخ، والوطن على أنه الأرض التي تقطنها هذه الجماعة من البشر»[١٣]، ومن الملاحظ أنه يستخدم «الأمة» من وجهة نظر سياسية علمانية، وليس من موقع ديني، وهي «الأمة» العربية حصراً، لا الإسلامية.

ويميــز الحصري بين مفهومين للوطن: الأول خاص تحدّه تخوم الدولة، والثاني عام يضم جميع الأرضين التي تقطنها الأمة، أياً كانت الفواصل السياسية التي تقتطع تلك الأرضين، «إن القوميين هم أولئــك الذين تهفو قلوبهم إلى الوطن المثالي، فيعملون لتوحيد الأمة الواحدة، تحت راية واحدة»[١٤]، ثم ينتقل إلى فكرة «الدولة»، ويرى أنها كيان سياسي محض، ومجموعة سيــدة مستقلة من الناس تعيش على أرضــ مشتركة ضمن حدود ثابتة»[١٥]، ويرفض أن تكون الأمــة مثل الدولة مجموعة من البشر تعيش في كنــف حكومة واحدة «فهذا التعريف يفضي إلــى أن يكون سكان بون وبرلين وفرانكفورت من أمم مختلفة، لأنهم ينتمون إلى دول مختلفة، وعلى هذا أيضاً يعد سكان فيينا وبودابست وبراغ وزغرب من أمة واحدة، لأنهم كانوا ينتمون إلى دولة واحدة، هي إمبراطورية آل هابسبورغ، ويرى أيضاً أن فرنسا أقامت دولتها في وقت مبكــر، فاستخدمــوا كلمة Nationalitc ليدللوا بها معاً على انتمــاء الفرد انتماء قانونياً إلى دولة، وانتسابه الاجتماعي إلى أمة، ومن هنا يرى الحصري أن الفرنسيين لم يميزوا بدقة بين الدولــة والأمة، ويرى في الوقت نفســه أن الألمان ميَّزوا بوضوح لا لبس فيه بين المفهومين، ويرجــع ذلك إلى امتداد المــدّة التي بقيت فيها ألمانيا مجزّأة حتــى (١٨٧٠م)، فاستخدموا عبــارة Nationalitat للانتماء القانوني، واستخدموا عبارة Valkstum للإفصاح عن الانتماء الاجتماعي إلى أمة.. وكان يرى أن النموذج الألماني أنسب للعرب من النموذج الفرنسي، وقد علّل ذلك بأن المفهوم القانوني مملوء بـ«الرعوية، التابعية، الجنسية»، أما المفهوم الاجتماعي فيفيد الانتماء إلى أمة والشعور القومي معاً»[١٦].

وأمّــا **العروبة** فهي كلمة – عند الحصري- مثقلــة بالوجدانية، وليس لها ترميز سياسي، وإنمــا هي صفة خاصة وجدانيــة أراد بها الحصري شكلاً لتجسيد فكــرة القومية والوحدة العربيتيــن، وقد أشار بكلمة «ثقافة» إلى حضارة العــرب، وإلى لغتهم وتاريخهم، وإلى الرؤية المشتركــة الناتجة عن هذه العناصر، وهي تسهم في إمداد مُهم للوحدة القومية، وبهذا يكون قــد وضح أن للعرب مــا يسمح لهم كالأمم الأخرى في تشكيل أمــة، ولهذا انتظمت تعريفاته ومفاهيمه الاصطلاحية في السياق التاريخي المناسب.

ومــن اللافت عدم انبهار الحصري بفلسفة الغــرب الأوروبي، على الرغم من تشبعه بها، ولعل هذا عائد إلى قناعاته بأن تراث العرب الفكري والسياسي يغني عن غيره، وغني بذاته، يحقــق الاكتفاء، ففي المجــال السياسي أعلن: «إن الحر ليس هو مــن يملك نظاماً دستورياً ديموقراطيــاً، بــل هو من يملك وحدة قومية... وإن الثــورة الفرنسية بولغ في دراستها، فهي

بدلت نظام الحكومات فحسب، ولم تمس طبيعة الدول، وليس فيها إذن أي من معاني الثورات القوميـــة التي أعقبتها[١٧]... إن الفكرة القوميـــة أخذت تسود مجرى التاريخ، فأيقظت أقواماً كانوا نياماً، وجعلتهم على وعي بوجودهم الخاص، وساقتهم إلى تعزيز هذا الوجود عن طريق إحداث الدولة القومية التي تساير فيها حدود الأمة مع حدود الدولة السياسية»[١٨].

وانسجاماً مع موقفه من الغرب، واعتماده الثقافة والتراث العربيين مصدراً كافياً للنهضة والتقـدم، أقدم في المدّة الواقعة بين (١٩٤١- ١٩٤٧م) على إلغاء نظام التعليم الفرنسي من سورية، وكان قد ألغى نظام التعليم الإنكليزي من العراق، ثم ألغى اللغة الإنكليزية من التعليم الأساسي، وكذلك الفرنسية واللغات الأجنبية الأخرى، ثم وضع خطة لتهميش اللغات الأجنبية فـــي المراحل الثانوية، وكَثّفَ تدريس «العربية» في سعي منـــه للوحدة الثقافية بين الأقطار العربية، بوصفها مقدمة للوحدة القومية[١٩].

وعــن التاريخ قدم رؤيته له، المنسجمة مع تفكيره القومـــي، يقول: «عندما أقول التاريخ، لا أقصد بذلـــك التاريخ المدّون بين صحائف المطبوعـــات والمخطوطات، بل أقصد بذلك التاريخ الحيّ في النفوس، الشائع في الأذهان، المستولي على التقاليد، فالأمة كائن اجتماعي يتصف بالحياة وبالشعور، إن حياة الأمة بلغتها وبتاريخها، الأمة من الكائنات الطبيعية الحية، وإن للحياة قوة، وإن للطبيعة أحكاماً»[٢٠].

ومن الجلي أن الحصري اعتمد مصدرين في فكره القومي، ضمن جدلية الداخل «التاريخ»، والخارج «الفلسفة الألمانية»، فقد درس ابن خلدون واعتمده مصدراً ينوب عن مفكري القرون الوسطى العربية، واعتمد النظرية القومية الألمانية، التي تنوب عن فلسفات أوروبا كلها.

طه حسين ١٨٨٩ - ١٩٧٣

لــم يكن رواد النهضة فـــي مصر، ولا القادة السياسيون «مصطفـــى كامل، وسعد زغلول» بقادريـــن على الخروج من ثقافة المدنية الغربيـــة «بريطانيا- فرنسا»، فقد اعترف الطرفان بتقدم الحضارة الأوروبية، وأنها هي التي تسود العالم الجديد، حتى في دفاعهم الفكري عن قضيـــة الاستقلال كانوا يعتمـــدون النظريات الليبرالية الغربية، وكثيـــراً ما رددوا: «إن مصر لا يمكـــن أن تكون «أمة غربية»، وعلى الرغم من هذا الشعار فإن هؤلاء المفكرين والقادة في مصر حاولوا إنشاء نظام سياسي ليبرالي، يتبنى عن قناعة أطروحات الحضارة الغربية تحت شرط ضروري وهو «الاستقلال».

وما كانت « أوروبا » إلا تلك الصورة التي قدمها مفكروها في القرن التاسع عشر، وما كانت مدنيتها إلا في مجموعة من المقولات أهمها: ١- المجتمع القومي، ٢- حكم الأمة لذاتها كما تقتضي مصالح أبنائها، ٣- فصل الدين عن الدولة، ٤- ترسيخ النظام الديموقراطي الذي يضمن إرادة الأغلبية، وعدم الإغفال عن مصالح الأقلية، ٥- احترام حقوق الأفراد في الرأي والكتابة والنشر، ٦- تطوير الصناعة وتنظيمها، ٧- سيادة الروح العلمية في كل من البحث التجريبي والإبداعات الأدبية.

وقد انبسطت هذه المقولات في صفحات الكتّاب والمفكرين المصريين «أحمد أمين، وعباس العقاد، وتوفيق الحكيم، وعبد القادر المازني، وطه حسين»، انبسطت الأفكار الغربية في إنشاءاتهم الفريدة على مستويات مختلفة، وهم على الرغم من تشبعهم بالثقافة الأوروبية كانوا متشبعين بالثقافة التراثية العربية، وقد ساعدهم انتشار الصحافة، فكتبوا المقالات العلمية والأدبية والسياسية، وبعضهم كتب القصة، ثم كتب الرواية.

ويعد طه حسين – في نظر معظم من اشتغل في المتن النهضوي- أهم مفكري تلك المرحلة، وفي بادئ الأمر تربى في «الأزهر» مدّة عشر سنوات، وفي الأزهر اكتسب المعرفة اللغوية التي مكنته من النقد الأدبي فيما بعد، وفي الأزهر أيضاً استمع إلى محاضرات المصلح الديني و... محمد عبده، وقبل أن يغادر إلى فرنسا مدّة أربع سنوات، كان قد أظهر نفوره من ثقافة الأزهر، وهذا ما دفع به إلى المفكر لطفي السيد، المعروف بميوله الغربية، ثم التحق بالمدرسة الفرنسية لاكتساب اللغة، وفي فرنسا، استمع للمستشرقين، وقرأ أناتول فرانس، وأصغى إلى محاضرات...، وبعد عودته إلى مصر (١٩١٩م) شغل منصب عميد في جامعة القاهرة والإسكندرية، ثم شغل منصب وزير المعارف (١٩٥٠- ١٩٥٢م) في حكومة الوفد، وتعرض لهزتين كبيرتين في حياته: الأولى (١٩٨٦م) إثر نشره لآرائه النقدية المتطرفة في كتابه «في الشعر الجاهلي»، والثانية في إقالته من حكومة صدقي باشا من «العمادة» (١٩٣٢م) لميوله الوفدية[٢١].

لم يترك طه حسين فرعاً من فروع المعرفة إلا كتب فيه، باستثناء المسرح، ولعل كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» (١٩٣٨م)، قد كتبه تحت تأثير العوامل السياسية كمعاهدة (١٩٣٦م) بين بريطانيا ومصر، واتفاقية مونترو التي ألغت «الامتيازات» فنشأ ما يعرف حينها بالعهد الجديد، وهو الوطنية المصرية، والانبهار بفرحة الإنجاز «الاستقلال».

يقول طه حسين: «شعرت كما شعر غيري من المصريين، بأن مصر تبدأ عهداً جديداً من حياتها، وأن عليها أن تنهض به بواجبات خطيرة، وتبعات ثقال، فنحن نعيش في عصر الحرية والاستقلال وهما وسيلة إلى أغراض أرقى وأبقى وأشمل فائدة، وأعم نفعاً»[٢٢].

وكان طه حسين غير محرج عندما أجاب عن سؤال من أسئلة النهضة، وهو لماذا تأخرت مصر وسائر بلدان شرقي المتوسط عن بلدان أوروبا في المدنية؟ فقال: «إن السيطرة العثمانية هي التي أنزلت الخراب بالمدنية، والمرحلة الراهنة عابرة، فأوروبا نفسها كان لها عصورها المظلمة، وللأزهر فضله في حماية المدنية من الأتراك».

أما «الأمة» في نظر طه حسين في العالم الحديث، فهي كما حددها في كتابه «مستقبل الثقافة» قطب الولاء ووحدة المجتمع، ويعني بالأمة «مصر» وليس الأمة العربية، والأمة المصرية هم من يسكنون أرض مصر، والشعور الوطني لا يقف عند المسلم المصري من دون المسيحي المصري، والأمة فوق كل الجماعات التي تتألف منها، أما الدين فإنما يكتسب قيمته الاجتماعية مما يقدمه للفكرة الوطنية من محتوى، ولوحدة الأمة من قوة، فالإسلام عنصر من عناصر الوطنية المصرية، وكان قد رأى أن مصر هي التي حفظت اللغة العربية وثقافتها خلال المرحلة الظلامية للعثمانيين، ومصر هي التي تعمل على تجديدها وتعزيزها، ولهذا صارت المركز الأهم للثقافة العربية.

وقد رأى في الأزهر مركزاً لتكوين ثقافة مصر القومية، وذلك لكثرة مريديه، ولصلاته الوثيقة بطبقات الشعب المختلفة، ولكن رأى أن وظيفته تنحصر في ركن واحد، هو أنه مركز للدرس الديني ومعين روحي للأمة، وليس للأزهر أن يمتد إلى التربية العامة، وعليه أن يلقن المعنى الصحيح للوطنية الإقليمية، لا الفكرة القديمة عن القومية الدينية[٢٣].

وحول «النخبوية» كان طه حسين يشخصها في تركيزه حول ذاته، وهو يرى فيها معادلة قائمة على الثنائية، المفكر والجمهور، وكان يريد بها إنقاذ ما كان مهدداً وهو الثقافة النوعية إثر عاملين مختلفين: المرحلة العثمانية، والدور الأزهري الذي تغلغل في السواد الشعبي العام، وإنقاذ «العلم» الذي أراده طه حسين «قاد الأمر إلى الإقرار بنخبوية المعادلة دون إقرار بالضرورة بنخبوية صاحبها ... وكان شعاره «لي علمي ولكم دينكم»، وقد غدا الطرفان مشروطين ببعضهما اشتراطاً قطعياً لا بد من اختراق البنيتين: النخبة والسواد من الجمهور بغية اكتشاف القاسم الأدنى الذي يوحد بينهما»[٢٤].

قسطنطين زريق ١٩٠٩-٢٠٠٠

مفكر عروبـوي، ومؤرخ، وأحد أكبر دعاة الفكر القومي العربي، درس في جامعة متشغان الأمريكيـة، وفي جامعة برنستون الأمريكية أيضاً، وقـد ترك مجموعة من المؤلفات أهمها: النكبـة (١٩٤٨م) أسبابها وسبل علاجها، والكتاب الأحمر، ونحن والتاريخ (١٩٨٥م)، والوعي القومي (١٩٣٩م)، وما العمل؟

أسس المفكر زريق مشروعه القومي على قـراءة الواقع والتاريخ العربيين، وعلى التمييز بيـن الروح الدينيـة و«العصبية» الطائفية، وفي تمييزه أقـرّ بحقيقتين: الأولى هي أن جميع الأديان تنطوي على جوهر واحد للحقيقة هو في متناول جميع البشر، والثانية هي أن مبادئ الدين الخلقية هي المبادئ عينها التي لا بدّ منها لبناء مجتمع مستقر ومزدهر [٢٥].

وعلـى نقيض الحصـري في العلاقة مع الغرب يعتقد زريـق أن الإسلام مصدر روحي «وأن الأديان تختلف من دين إلى آخر في التعامل مع الرموز، وهذا الاختلاف له قيمته الفكرية، ولهذا فإن للعرب علاقة جوهرية مع الإسلام، فالنبي محمد هو منشئ الحضارة العربية، وموحد للشعـب العربي، ورجل العقيدة الـذي يستمد منه الشعب الإلهام، وليس للعرب أن يستمدوا أكثر مـن ذلك، وليس لهم أن يسترشدوا بالشريعة الإسلامية، أو بمؤسسات الخلافة، وإذا كان العرب يريدون أن يكونوا شعباً حديثاً، فعليهم أن يقتبسوا المؤسسات التي يتميز بها الغرب»[٢٦].

وحـول العلاقة مع الغرب كان يدعو إلى التماس أسسها في منابتها، وإلى الاعتراف بأنها حضارة تستحق أن تتخـذ منطلقاً، لتجاوز التخلف والتبعية، يقول: «الحضارة الحديثة بدأت فـي الغرب، ولكنها اتسعت لتشمـل شرقي أوروبا، وحيث استقرت جاليـات أوروبية كأمريكا وأستراليـا، وأصقاعاً أخرى من العالم في مقدمتها اليابان، ولذا إن تكن الحداثة انطلقت من الغـرب بمعناه التاريخي المعروف، فهي اليوم منحـى عالمي النطاق، تتميز به، في الإصلاح المعاصـر، الأمم المتقدمة، أو «المنّمات» عن الأمم المختلفـة، أو السائرة في طريق النمو، «العالـم الثالث»[٢٧]. ومن موقعيـن مختلفين، كان دعاة المركزيـة الأوروبية يؤكدون «فرادة» التجربـة الغربية، على أنها نمط انبثق من دون مقدمات تاريخية من معطيات الأمم الأخرى، «فوكو ياما- هيندكتون- برنار لويس-...» وكان- وما يزال- فريق من النخب العربية يؤكدون «مثاليـة» التجربة الغربية، في مفهوم الدولة، وقراءة التاريـخ، والعلاقة بين الشرق والغرب، فالموقـع الأول هو المتركز حول ذاته، والموقع الثاني هـو المنبهر بذات الآخر، «وبقي هذا

التصور الخطي التبسيطي الذي يقوم على أساس أنه لا يوجد سوى طريق واحد للتقدم ومفهوم واحد للرقي: أولاً هو ما حققه الغرب من تطور رأسمالي - اقتصادي، واجتماعي وسياسي وثقافي، بل إن هذا الطريق يمكن أن يمثل «نهاية التاريخ» وخاتمة المطاف»[٢٨].

ومن المقولات المضمرة للنخب العربية الراعية لِعدّ الغرب الأوروبي المثال الأعلى، أن العرب قد ابتدع طريقاً واحدة للتقدم البشري «نظامه الليبرالي الديمقراطي»، وهو النظام القابل للقياس، وأن الأمم التي لا تستجيب لوتائر هذا المقياس تقع خارج التاريخ، لأن المقياس لا يخطئ، والمشروع الغربي - هنا- استحال إلى فكرة مطلقة.

ويفرز اتجاه الانبهار في النخب العربية ما كتبه اللبناني شارل مالك، في كتابه «المقدمة» (١٩٧٧م) مشخصاً فيه «الدونية» العربية- و«المثالية» المتعالية الأوروبية، فيقول: «إن الذرا العشرين الأول أو الثلاثين في العالم تجدهم في التراث الإغريقي الروماني العبراني المسيحي الأوروبي الغربي المتراكم...

كيف نقنع اللبناني والعربي أن في التراث الذي يعرفان ويعيشان لا يوجد شيء إطلاقاً شبيه بأفلاطون وأرسطو طاليس وتوف الأوكريني لايبنتز ونيتشه... يجب أن تضع الفيلسوف أفلاطون هذه الدرة التي تندر أن تضاهيها درة أخرى في التاريخ في الإطار الكياني لحياة الرجل... يجب أن تضع نفسك كياناً في حذائه «in his shoes»[٢٩].

تبدو هنا شخصية شارل مالك شخصية تجاوزت الانبهار إلى التبعية والالتحاق، وقد أطاح بتراث الأمم ووجودها الحضاري والوطني الخاص والقومي العام.

أما المفكر القومي قسطنطين زريق فإنه يشير إلى تحول فردي مختلف أساسه مصالح الأمة العربية في التقدم، فقد كتب يقدم للمجموعة الكاملة لمؤلفاته التي أصدرها مركز دراسات الوحدة العربية (١٩٩٤م) «أنه لا يوجد غضاضة في التحول عندما كانت تنضج الشروط لذلك من يقين إلى يقين آخر، ومن اقتناع فكري إلى آخر، ومن تحليل واستنتاج إلى تحليل واستنتاج آخرين، أكثر تطابقاً مع الشروط الجديدة، وإن الاستعداد لهذا التحول هو الإيمان المعلق بالطابع العلمي للمعرفة، إن تعميم التعليم في مستوياته وفروعه كلها يستحق أن يكون هدفاً بذاته، مصدراً من المصادر الأساسية لبناء القاعدة الروحية والمعرفية والمادية لتحقيق التقدم للبلدان العربية... فالعرب جزء من هذا العالم الكبير، والتقدم إنما يكون بتقدمهم بالعلاقة مع هذا العالم، وبالتفاعل معه، ومع تحولاته وإنجازاته»[٣٠].

وقد طرح قسطنطين زريق في كتابه «ما العمل؟» وهو الكتاب الأخير الذي أصدره (١٩٩٨م) استجابة منه لدواعي العمل القومي على الصعيد النظري، في ظروف بالغة التعقيد من التشتت السياسي والتبعية الاقتصادية، والتخلف الاجتماعي، ولاسيّما بعد الارتكاسات الكبرى منذ (١٩٦٣م)، وكأنه لم يثق بمنهج واحد يُعتمد للإنقاذ، فلا بد من تعددية «سياسية وثقافية واجتماعية لتشكل «العقل» الجديد، وفي واقع الأمة» يقول: «أما أمتنا العربية فهي الآن في المرحلة الأولى ليقظتها ونهوضها لتجابه تحديات العصر، ولا تزال في بدء تكوينها، تعتريها أمراض العجز السياسي والتخلف الاقتصادي والاجتماعي والتربوي التي ورثتها من قرون طويلة من الانحطاط والتدهور، فلا هي حصّلت المعرفة الضرورية للعيش في هذا العصر، ولا هي أحرزت الفضائل لحسن استخدام هذه المعرفة، في سبيل التحرر، وهي تعد اليوم بين المجتمعات المتخلفة»[٣١].

هذه الاعترافات جاءت -كما ذكرنا- بعد ارتكاسات كبرى في الفكر النهضوي، والعمل السياسي والعجز العربي العام، أمام الخطر الإسرائيلي، وأمام خطرٍ تحاشى ذكره المفكر زريق، وهو تراجع «العلمانية» أمام «الأصولية»، ونرجح أن تكون هذه أشق المخاطر التي تعيق «النمو» و«التقدم» على المستويات كلها.

وعن الأقليات القومية كانت له آراء مهمة على الصعيد السياسي والآخر الاجتماعي، فقد ربط ربطاً لا فكاك منه بين نمو الوعي الوطني «القومي» والنمو الحضاري عند الشعوب، يقول: «ذكرت في أكثر من مناسبة أن «الوطنية أو القومية» لا تتحقق إلا في مجتمع قد حصّل قدراً معيناً من التطور الحضاري، وأنها ظاهرة من ظواهر الحداثة لا نجدها كما نفهمها اليوم في المجتمعات البدائية أو الدينية أو الاستبدادية التي أسهمت في العصور القديمة أو الوسطى، وإن ميزة المجتمع الوطني أو القومي أن قاعدته الأساسية هي في المساواة بين مواطنيه في التشريع والتنظيم، وفي العرض وفي المنافع، مهما يكن عرقهم أو دينهم أو مذهبهم، أو انتماؤهم السياسي، فالمفروض في مجتمع كهذا - أن تكون العصبية الوطنية أو القومية هي الغالبة فيه، والشاملة له»[٣٢].

وحول «القومية العربية» كان له من الآراء ما يؤهلها لتكون آراء فردية قابلة للتعميم، فهي قادمة من معاينته للتاريخ العربي وللحاضر الغربي في الفكر والسياسة، يقول: «إن الفرق الأساسي البارز بين نظرتي إلى القومية العربية، ونظرة كثيرٍ من دعاتها والناطقين بها هو

أن هـــذه القومية ليست موجودة فـــي الواقع الآن، ولم تكن موجودة بمفهومها الحديث في أي مـــن عصور تاريخنا. إن مـــا كان موجوداً منها في تراثنا، وما يتجلـــى منها في خضم حياتنا الحاضرة، إنما هو مجموعة عناصر مؤهلة لتكوين قومية عربية حيّة فاعلة، وإذا عرفنا كيف نقتبسهـــا، ونطورها حسب متطلبات الحاضر والمستقبل... ولـــذا أردنا استخدام المصطلح الفلسفي، فهي قائمة فينا بـ «القوة» إمكاناً وقابلية لا بـ «العقل» وجوداً وتحققاً»(٣٣).

ومن خلال نظرته الآنفة للقومية العربية، لم يستخدم في كتاباته المصطلح السائد «الوطن العربـــي»، وإنما كان يطرح البديل الأكثر واقعية، وهـــو «المجتمع العربي»، فالمجتمع العربي أو الشعـــب العربي فـــي مصطلحات علم الاجتماع، هو الذي يخضـــع لسلطة واحدة محددة، ومسميـــات باسم الدولة، ولذلك فإننا نقول مجتمعات عربيـــة، وشعوب عربية، ولكن المفكر «زريـــق» إذ يستخـــدم «المجتمع العربـــي» فإنما يستخدمه من موقع التفـــاؤل، لعل «المجتمع العربي» يوصل إلى «الوطن العربي».

الهوامش

(١)- تحقيق: إبراهيم صالح، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٣٦٣.

(٢)- حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٢، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٣.

(٣)- انظر: طيب تيزيني، الكواكبي وهج تحت الرماد، الندوة الدولية، حلب عاصمة الثقافة الإسلامية، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٧، ص٣٠.

(٤)- طابع الاستبداد، طبعة محمد عطية الكتبي، مطبعة الأمة، مصر.

(٥)- طبائع الاستبداد، المصدر السابق، ص٦٢.

(٦)- من وثائق المؤتمر العربي الأول، باريس ١٩٠٥.

(٧)- المصدر السابق.

(٨)- للاستـــزادة انظـــر الفكر الاجتماعي والسياسي في سورية ومصر للروســـي زلمان. ليفين، ترجمة: بشير السباعي، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٧٨، ط١، ص٥-٦.

(٩)- النصوصـــ الواردة حول إبراهيم باشا، مصدرها، تاريخ الأقطـــار العربية، B-V- لوتسكي، دار التقدم، موسكو، ص١٣١-١٣٢.

(١٠)- المصدر السابق، ص٧٤- ٧٥.

(١١)- الفكر العربي من عصر النهضة، ترجمة: كريم عزقول، دار النهار للنشر، بيروت، (د ت)، ص ٣٧٣- ٣٧٤.

(١٢)- الإسلام والنظرية القومية العربية، ص ٢٨٧- ٢٨٨.

(١٣)- أبحاث مختارة في القومية العربية، القاهرة ١٩٦٤، ص٢٨- ٣٦.

(١٤)- القومية العربية، ص٢٤-٢٥.

(١٥)- أبحاث مختارة، مصدر سابق، ص٢٨.

(١٦)- ما هي القومية ص٣٥ + في القومية العربية.

(١٧)- المصدر السابق، ص٧، ١٠.

(١٨)- «عوامل القومية»، محاضرة ألقيت في بغداد، ١٩٢٨، مثبتة في أبحاث مختارة، ص٣٨، مصدر سابق.

(١٩)- معجم الشرق الأوسط، بتصرف، ص١٦٥.

(٢٠)- من محاضرة له بعنوان «الإيمان القومي» ١٩٣٥ في نادي المثنى ببغداد، أبحاث مختارة، ص١١٣.

(٢١)- انظر ما كتبه ألبرت حوراني في «الفكر العربي في عصر النهضة» مصدر سابق، ص ٣٨٦- ٤٠٦.

(٢٢)- مستقبل الثقافة في مصر، نقلاً عن الفكر العربي في عصر النهضة، ٣٩١.

(٢٣)- المصدر السابق، ص٤٠٣.

(٢٤)- طيّب تيزيني، على طريق الوضوح المنهجي، مصدر سابق، ص١٠٠.

(٢٥)- الفكر العربي في عصر النهضة، ألبرت حوراني، مصدر سابق، ص٣٦٩.

(٢٦)- المصدر السابق، بتصرف، ص ٣٦٩.

(٢٧)- مقالة «أجوبة»، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، ع٣١٨- ٣١٩، ١٩٩٠، ص٢١٥- ٢١٦.

(٢٨)- د صلاح السروي، المثاقفة وسؤال الهوية، الكتبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٢، ص٢٧.

(٢٩)- نقلنا الشاهد من كتاب المفكر طيب تيزيني «على طريق الوضوح المنهجي»، دار الفارابي، ١٩٨٩، ص١٠٠-١٠١.

(٣٠)- من بحث لكريم مروة، ظاهرة قسطنطين زريق في أفكاره وتحولاته، مجلة الطريق، بيروت، ع٤، السنة الستون، آب وأيلول ٢٠٠٧، ص٨٥.

(٣١)- من حوار أجراه معه محمود سويد، صدر عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية ١٩٩٧.

(٣٢)- مجلة الطريق، ع٤، السنة الستون، مصدر سابق، ص٨٨.

(٣٣)- المصدر السابق، ص٨٩.

المُؤَثِّرَاتُ التُّرَاثِيَّةُ في شعرِ مُحَمَّد كامل صَالح
(١٩٢٦ - ١٩٩٣م)

د.مُحَمَّد عَبْد الله قاسم

يا لَيْتَ شِعْرِيَ بَعْدَ الْبَيْنِ ما فَعَلُوا؟
وأَيْـنَ حَلُّوا؟ فهَلْ عن ذاكَ مِنْ خَبَرِ؟
أَيـذْكُـرُ الْـقَـوْمُ دُنْـيَـانَـا ومـا اشْـتَـمَـلَـتْ
عَـلَـيْـهِ مِـنْ عِـبَـرٍ فيها ومِـنْ غِـيَـرِ؟
وهَـلْ تَـحِـنُّ إِلـى الأَحْـبَـابِ أَفْـئِـدَةٌ
حَـرَّى تَـذُوبُ لِـمَـا يَـعْـدُو مِـنَ الـذِّكَـرِ؟

مُحَمَّد كامل صالح

قالُوا: «جَمَعَ محمَّد كامل صالح بين الجاهليّة والحاضر بألفاظِهِ وصُوَرِه» اهـ

«يُذَكِّرُنـي شعرُ مُحَمَّد أَبي كمـال بشعراء الجاهليَّة الّذين ذَهَبُـوا وذَهَبَ طِيبُهم وطَعْمُهم مَعَهُم» اهـ

مُحَمَّد كامل صالح

الولادة والنَّشْأَةُ

وُلــد محمَّد كامل صالح في قرية القلعة التّابعة لمنطقة الدريكيش من محافظة طرطوس سنة (١٩٢٦م).

يتحــدّر الرّجل من أسرة أدبيّة ذات وزن باذخ في العلم والدّين، ضاربة الجذور في الشِّعر، ولها منه القِدْحُ المعلَّى.

فوالــده الشيــخ كامل صالح ديب أحمد معروف الذي يتحدّر مــن أسرة عريقة في الجبل نسباً وعلماً وكرماً.

وأمُّه العالمة الشّاعرة فتاة غَسَّان فاطمة سليمان الأحمد (١٩٠٨- ١٩٨٥م) التي ربيت في حجر الشيخ سليمان المصلح الاجتماعيّ المتنوّر الذي أذكى في بنيه حبَّ المعرفة، وزرع فيهم غريزة التنقيب والبحث الدَّؤوب، وأَصَّل فيهم عشق الشّعر والكلمة الحلوة الطّيّبة.

وجدُّه لأمِّه الشيخ سُليمان علامة الجبل في عصره أدباً ولغةً وفقهاً وفلسفةً، وأحد مؤسسي المجمــع العلميّ العربيّ بدمشق، وكان يُلَقَّبُ بالقاموس الحــيّ لغزارة حفظه وقوّة استدعائه لمعــارف عصره، فقد كان حُفَظَةً لقلائد الشّعر العربيّ الزّاهي، وكان بيتُه قُبَّةً يَؤُمُّها قُصَّادُهُ مــن طلبــة العلم ومُخْتَلِفَةِ الرَّأْيِ، ولــه المكانة الرّوحيّة المرموقة بيــن عوائل جبال الساحل السّوريّ برُمّته.

وخالُــه بدويُّ الجبل محمَّــد سليمان الأحمد (١٩٠٣- ١٩٨١م) سيّــد شعراء العرب دون منــازع. إنَّه الحُجَّة الواحدةُ الباقيةُ في يــد المدرسة الكلاسيكية. نسيج البحتريّ الموشّى لم يكــن لــه من مكان في هذا العصر لولاه، وهو يجرّ وراءه ربع قرنٍ من أمجاد القافية. كلّ بيتٍ عنده كالزهرة الأنيقة، كالكأس المترعة، فيها اللَّوْنُ والتُّويج النَّضيد، وفيها العطر والنشوة الأخيرة، كما قال شاكر مصطفى عنه. (بدويّ الجبل آثار وقصائد مجهولة ٣٩٠).

تقدّم الشيخ كامل صالح إلى الشيخ سليمان الأحمد يخطب فاطمة ذات الأعوام السبعة عشر، ولاقى تقدُّمُه هذا هوًى في نفس فاطمة، ورأى فيه والدُها الرجل المناسب لابنته خُلُقاً وثقافةً.

انعقد فــي زواجهما حبٌّ واحترام وتناغــم ثقافيٌّ وجدانيٌّ نــادرٌ، ودارت أحاديث الشعر والثّقافة بين الزوجين الصديقين، وتناشدا الأشعار، وأجاز كلٌّ منهما الآخر:

قال الشيخ كامل:

نظرتْ نَحْوِي، وقالتْ عندما
وَدَّعَتْنِي، وفؤادي وَدَّعا:

فقالت فاطمة:

اجتهدْ واسعَ لحُبّي إنّما
«لَيْسَ للإنسانِ إلَّا ما سعى»

أنجبت فتاةُ غسَّان من الشيخ كامل ثمانية أولاد:

- محمَّد: موضع بحثنا هذا.
- د. صلاح: عالم رياضيات رفيع الطِّراز.
- أسماء: إجازة في اللُّغة العربيّة.
- سعاد: إجازة في التاريخ.
- د.سلمى: طبيبة في أمراض النساء.
- يونس: إجازة في الاقتصاد.
- أمامة: إجازة في اللُّغة العربيّة وشاعرة.
- سلوى: صيدلانيّة.

قامت فتاة غسَّان على أبنائها الثمانية أحسن قيام، وهذه آثارُهم تُنبيك عنهم، كانت تلجُ بهم عالمَ المعرفة، وهم بعد صغار كزُغْبِ القطا، تقرأ عليهم أخبار «مروج الذهب» للمسعودي، وتُبَسِّطُها لهم، ثمّ تروي لهم بدائع الأخبار من كتاب «الأغاني» بأسلوبٍ شائقٍ ماتع يجعلُهم يتعاطفون مع هذا الشاعر، ويعرضون عن آخر، هكذا كانت تزرع فيهم الفضول المعرفيَّ والتّوق المحمومَ إلى الاكتشاف والإحساس بلذاذةِ التَّعَلُّم.

رَبِيَ محمَّد مع أُمِّه في كنف الجدّ الشيخ سليمان، وعنه أخذ دقائق اللُّغة، وذخائر التُّراث، وشمائل اللُّطف، ومنه اكتسب أحاسيسَ الفطرة، وتلاوة الفطنة، وخلبَ الألباب.

فقد كان الشيخ يغفو أجمل الغفو على الشعر، ويستمرّ الصّبيّ بالحُدَاءِ والشيخ مسافر بين النَّوم والتهويم، ولا يقطع عليه لذَّة الرحلة إلا أَنّ يلحن الصّبيّ، فيستفيق وكَأَنَّ هزّ السّرير توقّف.

وكان الوالـــد كامل قد ضيّق عليه المستعمـــرون، فهاجر إلى أمريكة، أقام فيها سبع سنين عدداً، ولمّا رجع عيّنته الحكومة الوطنية مديراً لإحدى النواحي في اللاذقية.

وكثيـــراً ما مشى الصّبيّ محمَّد خلف عمّته وهـــي تحمل الغذاء والكساء والسلاح لزوجها الشيخ صالح العليّ كبير ثوّار جبال الساحل السّوريّ.

إنَّ هـــذه البيئـــةَ الزّخّارةَ بالعلم والنُّبل مِن كلِّ وَجْهٍ كفيلةٌ أَنْ تصنع من أطفال الكبار رجالاً دفعةً واحدة بلا مقدّمات.

درس محمَّد المرحلـــة الابتدائيّة في تجهيز اللّاذقيّة للبنين، ثمّ أتمّ المرحلتين الإعدادية والثانويـــة في الكليـــة العلمانية (اللاييك) في طرطوســـ، حاز فيها الشهـــادة الثّانويّة (قسم التّاريخ)، ثمّ التحق بتجهيز حماة، ونال شهادة ثانوية ثانية (فرع الفلسفة).

في تلك المرحلة من تاريخ الأمّة كان النِّضال لنيل الاستقلال من الاستعمار الفرنسيّ على أشدِّه، إذ بدأت بذور حركة التحرّر العربيّ تنمو.

انتسب الشاعر إلى الكلّيّة الحربيّة ليتخرّج فيها برتبة ملازم في سلاح الفرسان، ثمّ التحق بوحدات الجيش السّوريّ العاملة تحت راية جيش الإنقاذ عام (١٩٤٨م).

ثـــمّ شهدت سورية مرحلةً مـــن الفوضى وغياب الاستقرار، سُـــرِّح الشّاعر على إثرها من الجيشـــ، فاستأنف طلبه للعلم، وانتسب إلـــى جامعة دمشق، لينال في عامين شهادة في اللُّغة والتاريـــخ، ثمّ ولج عالم الصِّحافـــة، فنشر شيئاً من أشعاره ومقالاتـــه وقصصه في الصحف والمجلّات السّوريّة والعربيّة.

ثمّ عاد شاعرنا بعد ذلك إلى المؤسّسة العسكريَّة، وكان آمراً لعدد من الوحدات العسكريَّة في مناطق عدّة حتّى عام (١٩٥٩م)، ثمّ تقاعد برتبة عقيد.

لـــم تهدأ في قلبه المـــوَّار بالحياة جُذوة العلم، ولم يَفُتَّ في عضده العمر، فنال إجازة في الحقوق بمرتبة جيّد جدّاً، وعَمِلَ في مجال المحاماة حتّى لقي ربَّه في (٣٠/ ٣/ ١٩٩٣م).

كرّمت حكومة الجمهوريّة العربيّة السّوريّة الشاعر محمّد كامل صالح، ومنحتْه وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى تقديراً لِمَا قدَّمَه من خدمات في سبيل الوطن وقضايا الأُمَّة والعروبة.

لمحمّد كامل صالح ثلاثة دواوين مطبوعة:

١- سقـــط جدار النَّوم، قدّم له مقدّمة ضافية باذخة صديقه الشاعر نجيب جمال الدّين، وصدر عن دار طلاس، دمشق، (١٩٨٧م).

٢- صلوات في محراب عشتروت، قدّم له العماد مصطفى طلاس، وصدر عن دار طلاس، دمشق، (١٩٨٩م).

٣- أغنى من الشُّموس، قدّمت له الدكتورة نجاح العطار «زهرة إلى مدخل الروض»، وصدر عن دار طلاس، دمشق، (١٩٩٠م).

شهاداتٌ في شعره:

١- روى العماد مصطفى طلاس عن الرّئيس حافظ الأسد أنَّهُ قال: «يُذَكِّرُني شعر محمّد أَبي كمال بشعراء الجاهليَّة، الّذين ذَهَبُوا وذَهَبَ طِيبُهم وطَعْمُهم مَعَهم ليحلَّ محلَّهم، هؤلاءِ الشُّعراءُ الجُدُد مَعَ شعرِهم الحديثِ الّذي بلا طَعْمٍ ولا لَوْنٍ ولا رائحةٍ»!

٢- قال نجيب جمال الدّين: «ويلوح لي وكَأَنَّ الشِّعْرَ كُلَّهُ بَيْنَ يَدَيْهِ وَحْدَه».

٣- قالت الدكتورة نجاح العطار: «قصائده قولٌ يتأَرَّثُ لَظًى هو دمعٌ ودمٌ وزيتٌ يشتعل فيضيء، محوِّلاً مراثيَهُ إلى بكاء متمرِّدٍ... فيه صرخةُ الفجيعة مقرونة بصرخة الثَّأر، حيث تنهض الرِّمَمُ من مثاوي الرَّدى، لتَنْتَظِمَ في موكب النّصر الآتي كما القدر الذي لا ريبَ فيه... شعر محمّد روضٌ عطر بزهره وشميمه الرّائعين».

٤- روى نجيب جمال الدّين عن سعيد عقل وقد سأله: هل في لبنان مَنْ هو أشعر من محمّد كامل صالح، أنّهُ قال بثقة العبقريّ المتحفِّظ والصّريح معاً:

«في البعلبكيَّةِ لا أَشْعَرَ مِنْهُ في المُطْلَقِ... حتّى ولا أَنْتَ ولا عمُّكَ سعيدٌ ولا «لامارتين» ذاك الّذي ارْتَجَفَتْ لهَوْلِ رُؤَاهُ الهَيَاكِلُ نَفْسُها».

وقال أَيْضاً: «صَاحِبُك هذا الأَكْبَرُ مِنْ أَيِّ شاعرٍ في العَرَبِ... هَلْ يَعْرِفُهُ العَرَبُ؟ وبَعْدُ، تلومُني لماذا بصَلَابةٍ أُحَارِبُ الأُمّيّة؟ ولماذا بقَرَفٍ أَرْفُضُ كُلَّ هذا الإِعلامِ الغبيّ؟ لو عَبَّؤُوا هذهِ القصيدةَ - يَعْني قصيدةَ محمّد كامل صالح البعلبكيَّة الّتي أَنْشَدَها في دارةِ سعيد عقل بزحلةَ - بشرطانٍ وعرضوها للبَيْعِ، لنفقتْ قَبْلَ العرقِ الزَّحْلاويِّ، بزَمَانٍ»اهـ

٥- قال جاكاروف شاعر بلغاريا الأكبر: «أنا أشربُ من شعر محمّد كامل صالح». يريد أَنَّ وقع شعره في قلبه كوَقْعِ الخمر وقد دَبَّتْ في جسم شاربها، أي لشعره حين يُنْشَدُ لذاذةٌ كلذاذةِ طَعْمِ الخمر في فَمِ شَارِبِها.

٦- قالُوا: «جَمَعَ محمَّد كامل صالح بين الجاهليّة والحاضر بأَلْفَاظِهِ وصُوَرِه» اهـ

في هذه البيئة العربيّة الصّافية الزّاخرة بالعلم الفيّاضة بالشِّعر نَشَأَ الفتى محمد، فاستقرّ في رَوْعِه قصائد البحتريّ وأبي تمّام وأبي الطّيّب ومهيار الدّيلميّ والرّضيّ وشعراء الأغاني.

إنَّ هذه البيئة العروبيّة الغسانيَّة الجذور، والموهبة الفَذّة التي جُبِلَ عليها الفتى، وما عصف بالبــلاد من خطوب جِسَام حمل هذا الشّاعــرَ المتمرِّدَ على التغريد بأجمل ما يسخو به أنينُ الألم، فروحه التي تنزّ ألماً أثرت جدار الشعر بقصائدَ جِيادٍ باقيات على وجه الدّهر، وما أكثر الأطيار التي تُؤْثِر الصمت، حتّى إذا أصاب سهم مقلتها فاضت بأروع ما يكون الصُّداح.

المُؤثِّرات التُّراثيَّة في شعر محمَّد كامل صالح

١- القرآن الكريم:

كتــاب العربيّة الأوَّل، فيه صينتَ، ومن أَجْلِه نشأتَ علــوم اللُّغة، وهو النّصّ المنقطع عمّا قبله وعما بعده في فصاحته وسموّ بيانه.

وقراءة القرآن وترتيله ممّا تقضي به البيئة التي رَبِيَ فيها الرّجل، وجدُّه وأبوه شيخا الجبل، ويرى النّاظر في شعره آثاراً من هذا النّصّ الكريم، وفيما يأتي أمثلة تدلُّ على ما وراءَها:

• قال في قصيدته «مكتومة أنت في الحروف»: (ديوانه صلوات في محراب عشتروت ٣٢٩)

أوَ ليْسَ في شفتيَّ

أُنزلَ قولُ ربِّك:

جنّتان

إنْ كنت تقرأ في كتابِ الله

داني

وهــذا منه نظر إلى قول الله تعالى ﴿**ولمَنْ خَافَ مقامَ ربِّه جَنَّتانِ**﴾ ﴿**متّكئينَ على فُرُشٍ بَطَائِنُها مِنْ إسْتَبْرَقٍ وجَنَى الجَنَّتَيْنِ دانٍ**﴾ (سورة الرَّحمن: ٤٦، ٥٤).

وهو وإنْ صَرَفَ الآيتَيْنِ عن مقصدهما الدّينيّ المحضِ إلى غَزَلٍ لطيفٍ أنيس الوقع، بقي نصُّ التّنزيل ماثلاً في وجدانه ينتزع منه ما يغذو بيانه، ويمدُّه بالصُّور.

• وقال: (صلوات في محراب عشتروت ٣٣):

أرفضُ حينَ نلتقي

أنْ نَتَفيَّا صخرةَ الفَزَعْ

فنتَّقي

من لبسوا عَبَاءَةَ الوَرَعْ

وباسمِهِ... سُبحانَهُ! تحدَّثوا

وربُّهـم هُبَـلْ

يَزْنُونَ بالأجْسَادِ بالأفكارِ

بـا لـمُـقَـلْ

وليس مِنهم واحدٌ قميصُهُ

ما قُدَّ مِنْ قُبُلْ

وههُنـا بنى بيانه على قوله تعالى: ﴿**قال هي راودتني عـن نفسي وشهد شاهدٌ مِنْ أَهْلِها إنْ كان قميصُـهُ قُـدَّ مِـنْ قُبُلٍ فصَدَقَتْ وهو من الكاذبينَ. وإنْ كان قميصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فكَذَبَتْ وهو من الصّادقينَ**﴾ (سورة يوسف: ٢٦ – ٢٧).

يصبُّ محمّد كامل صالح جام غضبه على رجال الدّين الذين يريدون أَنْ يسترقوا من الله خوفَ النّاس منه، أولئك الشيوخ الذين تدثّروا بعباءة الخشوع والتديُّن المدخول، يزعمون أنّهم خلائـف الرّبّ في الأرض، ومعبودهم صَنَمٌ أرضيّ ليس لديه عفّة، وهم ينتهكون كلّ نبيل قيّم في جنح الظلام، ولا ترى قميصاً لهم لم يتخرَّقْ من أمام لكثرة ما يُدّفع بغيُهم.

وُفِّقَ الشّاعر في استعارة هذا التعبير القرآنيّ، واستثمر ما فيه من مجاز في الدلالة على إتيـان الرذيلـة والقصد إليها قصداً، وأخذ من الكتاب الكريـم لَفْظاً يكشف فيه عوار أولئك الدجاجلة الذين تلفّعوا بعباءة اللاهوت، وصاروا يأمرون النَّاس وينهونهم!

وقِدْماً سَلَقَهُمْ شيخُ المعرَّة أَبُو العلاءِ بأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ:

تَـوَهَّـمْـتَ يـا مـغـرورُ أنَّـك دَيِّـنٌ
عـلـيَّ يـمـيـنُ اللهِ مـا لـكَ دِيْـنُ!

تـسـيـرُ إلـى الـبـيـتِ الـحـرامِ تَـنَـسُّـكاً
ويـشـكـوكَ جَـارٌ بـائِـسٌ وخَـدِيْـنُ

وقال:

يـسـوسـون الأنَـامَ بـغـيـرِ عَـقْـلٍ
ويـنـفـذُ أَمْـرُهـم فـيُـقـالُ سَـاسَـهْ

فــأُفَّ مِــنَ الــزَّمــانِ وأُفَّ مِنِّي
ومِــنْ زَمَــنٍ رياسـتُـهُ خَسَـاسَـهْ

وقبله قال شاعر العربيّة أبو الطَّيِّب:

أَغَـايَـةَ الـدِّيْـنِ أَنْ تُحفوا شَوَارِبَكُمْ
يـا أُمَّــةً ضحكتْ مِـنْ جَهْلِها الأُمَـمُ

وكَأَنَّ الشّاعـر يـرى رجال الدّين من جملة الحـدود التي تمنعُه مـن التحليق حين قال: (صلوات في محراب عشتروت ٣٦٧)

كلُّها حدود
أعطوني عَالَماً بلا آفاقٍ
لأَصِلَ!

وكان لمحمّـد جُرْأَةٌ ونزعـة إلى نقد بعض المفهومات الدّينيّة التـي استقرّ عليها النَّاس وزَرَعَهـا في جماجمهم شيوخ الدين الأدعياء، مـن ذلك قوله: (صلوات في محراب عشتروت ٣٧٧ «آفاق»)

صَلَّيْتُ في كلِّ الهياكل
مؤمناً ورضيتُ
إلّا مَذْبحاً وأضاحي
وعبدتُ هذا اللّه بعضَ
جنانِه وأَبَيْتُ
حَرَّ جَهَنَّمٍ لسَجاحِ
فالنَّارُ أُوْقِدُها لتُرْشِدَ
تائِهاً لا كي
تكونَ وسيلةَ الإصلاحِ
وسخرتُ مِمَّنْ رَاحَ يَعْبُدُ
خالقاً لينالَ مِنْ
دُنْيَاهُ فَضْلَ نَجَاحِ

و«سَجَاح»: هي سَجَاحُ بنت الحارث من بني يربوع تنبَّأَتْ، وزعمت أَنَّ الوَحْيَ يأْتيها، وتابعها كثيرٌ من العرب ورُؤَساء الجزيرة، ويروى أَنَّها قالت: أنا امرأةٌ منكم، والمُلْكُ مُلْكُكم، وقد بُعثت نبيَّةً. فقالوا لها: مُرِينا بأَمْرِك.

فقالت: إنَّ رَبَّ السَّحابِ والتُّرابِ، يَأْمُرُكم أَنْ تُوَجِّهُوا الرِّكابَ، وتستعدّوا للنِّهَابِ حتّى تُغِيْرُوا على الرِّبَاب، فلَيْسَ دونهم حجاب.

ولمّا بَلَغَها حديث مُسَيْلمة بن ثُمامة قالتْ لهم: عليكم باليمامة، زُفُّوا زفيفَ حَمَامَة، فإِنَّها دارُ ثُمَامَــة، تَلْقَــى مُسَيْلمة بن ثمامة، فإن كان نبيّاً ففي النّبــيّ علامةٌ، وإن كان كذّاباً فلقَوْمِه النَّدامة، فإِنَّها عِبْرَةٌ مُدَامَةٌ لا يَلْحَقُكم بَعْدَها مَلَامَةٌ. ثمّ تزوَّجها مُسَيْلمة.

وفيه وفي سجاح يقول قيس بن عاصم المِنْقَرِيّ:

أضحتْ نَبِيَّتُنا أُنْثَى يُطَافُ بها
وأصبحتْ أنبياءُ الله ذُكْرانا

فلعنةُ اللهِ والأقوامِ كُلِّهِم
على سجاحَ ومَنْ بالإِفْكِ أَغْرانا

أَعني مُسَيْلِمَةَ الكَذّابَ لا سُقِيَتْ
أَصْداؤُهُ ماءَ مُزْنٍ حيثما كانا

(أَخبار سَجاح ومُسَيْلمة في غُرر الخصائص الواضحة ١/ ٥٠٩ - ٥١٢).

إنَّ فيضاً مِنَ الحُبِّ تدفَّق في قَلْبِ محمَّد جَعَلَهُ يعتقد أَنْ لا عذاب لأَحد حتّى لو كان متسربلاً بالإفك، وأَنَّ رحمة من الله تجبُّ كلّ خطيّة، وأَنَّ النّار خُلِقَتْ ليهتديَ بها من تَاهَ في مفاوزِ الحياة لا ليصطلــيَ بها مَنْ حاد عَنْ جــادَّة الصَّواب وسواء السَّبيل، ومثل هذا الفيض من الحبِّ الغامر وقع من قَبْلُ لخالِه بدويّ الجبل، ولأَمْرٍ ما قالتِ العَرَبُ: تكادُ الأُمُّ تَلِدُ أَخَاهَا. يقولُ البدويُّ:

غَمَرَ الأَسَى قَلْبي وحَسْبُك بالأَسَى
مِنْ غاسِلٍ حِقْدَ القُلُوبِ ومَاحِ

ووَدِدْتُ حِيْنَ هَوَى جَنَاحُ حَمَامَةٍ
لَوْ حَلَّقَتْ مِنْ خافقي بِجَنَاحِ

حُبٌّ قَدِ انتظمَ الوجودَ بأَسْرِهِ
أَسَدَ الشَّرَى وحَمَامَةَ الأَدْوَاحِ

ومِــنْ هذه الجرأة على ما تواضع عليه النّاس مــن المسلّمات الدّينيّة قَوْلُ صالح (صلوات في محراب عشتروت ٣٨٨ «آفاق»):

يا رَبِّ لو هي أَحْجَمَتْ

وتَرَدَّدَتْ لأَكَلْتُ

ما حَرَّمْتَ مِنْ تُفَّاحِ

وفيها يقول أَيْضاً: (صلوات في محراب عشتروت ٣٨٢ «آفاق»)

إِنِّي ليقتلني الوضيعُ

مفاخراً وهجَ الشُّموسِ

بمَجْدِه الوَضَّاح

يا موتُ حينَ الكِبْرُ يُصْبِحُ

لُعْبَةً بيد الصِّغارِ

وأَلْسُنِ النُّصَّاح

يا موتُ حينَ السَّيْفُ يَغْدو

قاطعاً في الأَمْنِ

لا في حَوْمَةٍ أَوْ سَاحِ

جُنَّتْ سيوفي في السَّلام

فصيحةً لكنَّها في

الحربِ غيرُ فِصَاحِ

ووَقَفْتُ أَسْتقري الطَّوالع:

عاجزاً فأَرَى النِّهايةَ

في جُنُونِ سِلاحِ

• وربّمــا اقتبس صالحُ التعبيرَ القرآنــيَّ بنَصِّهِ دُوْنَ أَنْ يُجْرِيَ فيه أَيَّ تصرُّفٍ، وذلك قَوْلُهُ: (وسقط جدار النَّوم ١٤١)

مُوْتُوا بغَيْظِكم فالشَّام

باقيةٌ ولَيْسَ يُخْفيْكِ

شَمْسَ الضُّحى فَنَدُ

وقوله «موتُوا بغَيْظِكم» مَنْسُولٌ مِنْ قَوْلِهِ تَعَالى: **﴿هَا أَنْتُمْ أُوْلاءِ تُحِبُّونَهُمْ ولا يُحِبُّونكم وتُؤْمنون بالكتاب كُلِّه وإذا لَقُوكُمْ قالُوا آمَنَّا وإذا خَلَوا عَضُّوا عليكُم الأَنَامِلَ مِنَ الغَيْظِ قُلْ مُوْتُوا بغَيْظِكُمْ إِنَّ اللهَ عليمٌ بذاتِ الصُّدُورِ﴾** (سورة آل عمران: ١١٩).

إنَّها ظُنُونُ الشُّعراء حين تبعثرُ أحلامَهم وتكدِّرُ صَفْوَهم هذه الدُّنيا الجامحةُ الخَؤُونُ المائنة الحَرُوْنُ كما وَصَفَها الإمام عليٌّ.

وقد يُؤَدِّي معنى الآية، ويسوق بعضاً من لفظها، كقوله: (وسقط جدار النَّوم ٣٠٤)

فمضتْ هكذا تُشَرِّعُ:

كلٌّ منهمْ بالذي

جَنَاهُ رهينُ

إنّما هُوَ قَوْلُهُ تعالى: **﴿كلُّ نفسٍ بما كسبتْ رهينةٌ﴾** [سورة المدثر: ٣٨].

٢- الشّعر العربيّ:

الشّعر – عند البدويِّ – لا تعريف له، وكلُّ تعريفٍ للشعر جراَةٌ على تميُّزه وتفرُّده. والشّعر ضَرْبٌ من النُّبُوَّة عندَه. إنَّه خيال ونَغَمٌ وضَوءٌ وصُوَرٌ، ولكنَّه فوقَ ذلك شيءٌ أَشْمَلُ وأدقُّ؛ إنَّه هديّة الله إلى الرُّوح. وحين يُشَبِّهُهُ بالنُّبُوَّة – والنُّبُوَّةُ إلهامٌ وغيبٌ – يكاد يشعر أَنَّ تعبيرَهُ عن هذا الشَّيْءِ في الشّعر يعتورُه النَّقْصُ، ويتجانفُ عنه الإطباق.

إنَّ قراءة الشعر القديم تُزَيِّنُ الدّيباجة وتُعَطِّرُها، ولكنَّها لا تَخْلُقُها ولا تُبْدِعُها.

الأناقة لا تكون إلّا في الشّاعريّة أوّلاً، ثمّ بقراءة الأدب العربيّ القديم قراءة واسعة، وبوفرة المفردات، وتعوُّدِ ضَمِّ اللُّؤلؤة منها إلى اللُّؤلؤة.

إن المدرسة والثقافة والمجتمع والتاريخ قد تخلُقُ عالماً، وقد تَخْلُقُ فيلسوفاً، وقد تخلُقُ مخترعاً، وقد تَخْلُقُ أنواعاً متعدّدة من العظماء، ولكنّها لا تستطيع أنْ تَخْلُقَ شاعراً، فالله وَحْدَهُ هو الذي يَخْلُقُ الشّاعر!

فالشّاعريّة المجبولة بروح الشّاعر حين يخلق وامتراسُهُ بروائع الشعر القديم هما عمود الشعر ومِلاكُهُ.

فالشّاعر الحقّ من يختزن في ذاكرته دواوين الفحول من الشّعراء، حتّى إذا تحرّكت شهوة الشعر، وجاشت رغبةُ القول أمدَّه مخزونه بما شاء من الألفاظ الفِصاح العِتاق الأُوَل مُسْبغاً عليها من روحه وشاعريته ما يضمنُ لها حياةً رغيدةً ينبو عنها الموت.

فمُحمَّـد كامـل صالح محاطٌ بأساطينِ الشّعرِ نَسَباً وروايةً، ولـم يكنْ بُدٌّ من ظهور آثارِ هذه الإحاطةِ على وَجْهِ قَصَائِدِه، ففي القصيدةِ الّتي أَلْقَاها في الذِّكرى السَّابعةَ عشرةَ لقيامِ الحركةِ التَّصحيحيَّة على مدرَّج جامعة دمشق (١٩٨٧م) أَطلَّتْ عليـه قصيدةُ أَبي تمَّام الذَّائعةُ الصِّيْتِ فـي مَدْحِ المعتصم وقد هزم الأَفشين، وهو خَيْذَرُ بْـنُ كاوُس الّتي أَوَّلُها: (ديوان أَبي تمَّام بشَرْحِ الخطيبِ التَّبريزيِّ، تحقيق محمّد عبدُه عزَّام، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٣م، ١٩٨/٢)

الـحَـقُّ أَبْـلَـجُ والـسُّـيُـوْفُ عَـوَارِ
فـحَـذَارِ مِـن أَسَـدِ الـعَـرِيْـنِ حَـذَارِ

فجعلَ المصراعَ الأَوَّلَ مطلعَ قصيدتِه:

الـحَـقُّ أَبْـلَـجُ والـسُّـيُـوْفُ عَـوَارِ
فـاصْـدَعْ ظَـلامَ ضَـلالِـهـم بـنَـهَـارِ

والمِصْرَاعَ الثَّانيَ مَقْطَعَها:

قُـلْ لـلـطُّـغَـاةِ عَـلا الـزَّئـيْـرُ مُـدَوِّيـاً
فـحَـذَارِ مِـنْ أَسَـدِ الـعَـرِيْـنِ حَـذَارِ

أفاد صالح من مطلع قصيدة أبي تمَّام، ووُفِّقَ في إسقاطه مِن وجوه:

١- ما في قوله «الحقُّ أَبْلَج» من فخامةٍ تناسب مطالع قصائد المدح، وما فيها من جلال مهيـب أدَّاه اجتماع القـاف والباء والجيم، وهي من أحرف القلقلة التي تناسبُ مقام الفخامة والهيبة.

٢- من كلامهم: الحقّ أَبْلَجُ، والباطلُ لَجْلَج.

أي الحقُّ مُسْفِرٌ مُضِيءٌ سَاطِعٌ لكُلِّ ذي عَيْنَيْنِ، والبَاطِلُ مُوَارِبٌ مخاتلٌ متردِّدٌ مُظْلم، وممّا يُؤثر عن الإمام عليّ قَوْلُهُ: دولة الباطل ساعة، ودولة الحقِّ إلى قيام السّاعة.

ومـن مجازات العرب: للباطل جَوْلَةٌ ثم يخرس، ونار العَرْفَجِ (نبات شوكي سريع الانطفاء) مَثَلٌ لنَزْوَةِ كُلِّ طَمَّاح، ولريح الضّلال عصفةٌ، ثمّ تخفت.

٣- الأسد في التُّراث العربيّ مثل للبأْسِ والقُوَّة والشّجاعة والغضب للحقّ، قال الشَّاعر:

فقُلْتُ: عَسَى أَنْ تُبْصِريني كَأَنَّما
بَنِيَّ حوالَيَّ الأُسُـودُ الحَـوَارِدُ

(الحَوارد: الغاضبة).

وقد أَسْقَطَ محمَّد كامل هذه الدّلالة الغنيّة على الرئيس حافظ الأسد الذي أَهْدَاهُ القصيدةَ، مُحْدِثاً ما يُسَمَّى عند أَهْلِ البيان: «التَّورية»، إذ وَرَّى بالأَسَدِ رَمْزِ الشَّجاعة على الأسد الرئيس.

٤- عرين الأسد وغيضته وأَجَمَتُهُ حمًى لا يُضام، جعل البلاد التي يقومُ عليها الرّئيسُ الأسدُ عريناً يَتَأَبَّى على كلِّ طامعٍ مُعْتَدٍ، ويُخْطِرُ مَنْ تُسَوِّلُ له نَفْسُهُ الدُّنُوَّ من هذا العرين بأَنَّ الدَّائرة عليه تدور.

كلّ أولئك الدلالات التي فاض بها مطلع القصيدة ومقطعها زفَّها إليها هذا التضمين والبراعة في إسقاطه وتلوينه، وهذا منبئ بأَنَّ الشعر العربي موصول الرحم، كلّ شاعر يقف على تجربة سلفه، فيعيد خَلْقَها، وقد قال أبو تمَّام:

فلَوْ كان يَفْنَى الشِّعرُ أَفْنَاهُ ما قَرَتْ
حياضُك منه في العصور الذَّواهِبِ
ولكنَّه صَوْبُ العُقُوْلِ إذا انْجَلَتْ
سحائبُ منه أُعْقِبَتْ بسَحَائِبِ

- وقال أَيْضاً: (صلوات في محراب عشتروت ١٤٧ «تمرُّد»)

أنا أعمى أين دَرْبي؟
تِهْتُ في اللَّيْلِ المديدِ
أنا مُنْقَادٌ إلى الحَيْرَةِ
عَبْدٌ للشُّرُودِ
أنا لا أُوْمِنُ في نفسي
وذاتي ووُجودي
أنا لا أُومِنُ حتَّى
بفنائي وخُلودي
أنا لا أُوْمِنُ في
كلِّ قدِيمٍ أوْ جديد

ههُنا يتناصُّ محمّد كامل صالح في هذا القلق والحيرة والرّيبة التي تنهشُ الوجود الإنسانيّ مع شيخ المعرّة أبي العلاء الذي يقول:

أنـا أَعْـمَـى فكَيْـفَ أَهْـدِي إِلـى الـمَنْـ
ـهَـجِ والـنَّـاسُ كـلُّـهـم عُـمْـيَـانُ

والـعَـصَـا للـضـريـرِ خـيـرٌ مـن الـقا
ئِـدِ فِـيْـهِ الـفُـجُـورُ والـعـصـيـانُ

ويقول:

عَـلِّـلاني فـإِنَّ بِـيْـضَ الأَمَـانـي
فـنِـيَـتْ والـظَّـلامُ لَـيْـسَ بـفَـانِ

ويقول:

نـظـرتُ بـأَمْـرِ الحـاضـريـنَ فرابـني
فكيـفَ بـأَمْـرِ الـغـابـريـنَ أُصَـدِّقُ؟!

ولمحمّد كامل صالح نظرٌ واشتغالٌ بتراث أبي العلاء حتّى إنَّهُ وَضَعَ فيه كتاباً، وغير بعيد في نفسي أنَّهُ فُتِنَ بغير قليلٍ من فلسفتِهِ ورُؤَاه، قال أبو العلاء:

حِـمَـامٌ دائـمٌ فـهَـلِ انـتـصـارٌ؟
وكَـسْـرٌ دائـمٌ فـمَـتَـى الـجُـبُـورُ؟!

- وقال أَيْضاً: (وسَقَطَ جدار النَّوم ١٦٠)

رُبَّ عَيْشٍ مَوْتٌ
ومَوْتٍ هُوَ الْعَيْشُ خُلُودا

وهـذا المعنـى مِمّا تصرَّفتْ فيه الشُّعـراء، وجَلّاه شاعر العربيَّة أبـو الطَّيِّب، وذهب به مذاهب بديعة:

ذلَّ مَـنْ يَـغْـبِـطُ الـذَّلـيـلَ بعيشٍ
رُبَّ عَـيْـشٍ أَخَـفُّ مِـنْـهُ الـحِـمَـامُ

وقال شاعر العربيَّة أَيْضاً:

عِـشْ عـزيـزاً أَوْ مُـتْ وأنـتَ كـريـمٌ
بَـيْـنَ طَـعْـنِ الـقَـنَـا وخَـفْـقِ الـبُـنُـوْدِ

• وقال أيضاً: (وسقط جدار الموت ١٧٢)

إذا الميادينُ نادَتْ

أيْنَ فارسُها؟ أطْلَلْتَ وَحْدَك

والرَّايات تَنْعَقِدُ

فساحةُ المجدِ لم يَخْطُرْ بها

أحدٌ إلّاك إلّاك

والباقونَ لا أحَدُ

وهـذا المعْنَى نقلـه صالح من حقل الفخر إلى حقل المديح حين نظر إلى قول طَرَفَةَ بْنِ العَبْدِ البكريِّ:

إذا القومُ قالوا: مَنْ فتًى؟ خِلْتُ أنَّني
عُنِيتُ فلم أكْسَلْ ولم أتَبَلَّدِ

• وقال أيضاً: (وسقط جدار النَّوم ١٤٦)

صدَّامُ إنْ كُنْتَ حَجَّاجاً

فإنَّ غداً غَزَالةٌ

وعليها الرُّمْحُ والزَّرَدُ

يشير إلـى غزالة الحروريّة التي تحدّت الحجّاج بن يوسف الثّقفيّ، وصلّت في حِماه، ولم يخرج لملاقاتها، وفي ذلك قال شاعرهم عمران بن حِطّان:

أَسَدٌ عَلَيَّ وفي الحُرُوبِ نَعَامَةٌ
رَبْدَاءُ تَنْفِرُ مِن صفيرِ الصَّافِرِ

هَلا بَرَزْتَ إلى غَزَالَةَ في الضُّحَى
بَلْ كَانَ قَلْبُكَ في جَنَاحَيْ طَائِرِ

• وقال أيضاً: (وسقط جدار النَّوم ١٨٤):

خَرِسُوا كُلُّهُمْ

وماتَ جَوَابٌ

من سجايا الطُّلولِ ألّا تجيبا

يَنْعَى صالح موت الأنظمة العربيّة الرَّجعيَّة، وجعل القائمينَ عليها مَؤُوفينَ بالخَرَسِ عن قول الحقّ، فهم طلولٌ دوارسُ عَيِيَّةٌ لا تستجيب لمناديها مهما اجتهد في ندائها واستنطاقها، ووفِّق في جَعْلِ مطلع قصيدة أبي تمّام: (ديوانه ١/ ٣٥)

مِن سجايا الطُّلولِ ألَّا تُجيبا
فصَوابٌ مِنْ مُقْلتي أنْ تَصُوبا

مَقْطَعاً لقصيدتِهِ؛ إذ ما مِنْ فائدة تُرتجى مِمّن فارقه الحسُّ، وران الهوانُ على قلبه، وقِدْماً قال عمرو بن معد يكرب الزُّبيديّ:

قد أسمعتَ لو ناديْتَ حيّاً
ولكنْ لا حياةَ لِمَنْ تُنادي

وقد أشعلتَ لَوْ نَفَخْتَ ناراً
ولكنْ أنتَ تنفخُ في رَمادِ

• وقال أَيْضاً: (وسقط جدار النَّوْم ٢٢٤)

حتّى غَدَوْنا وقد لَذَّ

الهَوانُ لنا... قَتيْلُنا

ما لَهُ في الدَّهْرِ مِنْ قَوَدِ

وكَأَنَّ محمّداً استعار بعض لَفْظِهِ ههُنا مِنْ قَوْلِ عمر بن أَبي ربيعة وإنْ كان الغرضانِ غَيْرَيْنِ:

قلتُ: مَنْ أنتِ؟ فقالتْ: أَنا مَنْ
شَفَّهُ الوَجْدُ، وأبلاهُ الكَمَدْ

نحنُ أَهْلُ الخَيْفِ مِنْ وادي مِنًى
ما لِمقتولٍ قَتَلْناهُ قَوَدْ

• وقال أَيْضاً: (وسقط جدار الموت ٣١٨)

أَتْعَبُوا هاجياً فأكرمتُ

عنهم حرفيَ الحُرَّ

أَنْ يُقَالَ: مهينُ

مَنْ يَهُنْ يَسْهُلِ

الهَوَانُ عَلَيْه أيُّ حَيٍّ

مَنْ عِرْضُهُ لا يَصُونُ؟!

أدرج صالح صدر بيت المتنبّي الذائع الصّيت، وأجازه، فصار:

مَـنْ يَـهُـنْ يَـسْـهُـلِ الـهَـوَانُ عَـلَـيْـه
أَيُّ حَـيٍّ مَـنْ عِـرْضُـهُ لا يَـصُـوْنُ؟!

وعَجُزُ بيت المتنبِّي من المصاريع الّتي أُرْسِلَتْ مَثَلاً:

مـا لـجُـرْحٍ بـمَـيِّـتٍ إيْـلامُ

• وقال أَيْضاً: (وسقط جدار الموت ٣٦٨)

لم يَعُدْ في فمي

مِنَ اللَّحْنِ إلَّا

آذَنَتْنا ببَيْنِها أَسْمَاءُ

وهو تضمينٌ لمَطْلَعِ معلَّقة الحارث بْنِ حِلِّزَةَ اليشكريِّ:

آذَنَـتْـنـا بـبَـيْـنِـهـا أَسْـمَـاءُ
رُبَّ ثـاوٍ يُـمَـلُّ مِـنْـهُ الـثَّـواءُ

• وقال أَيْضاً: (وسقط جدار الموت ٣٥٦)

بُوْرِكَ الظُّلْمُ

إنَّهُ يبعثُ الأمواتَ

حتَّى لتنهضَ الأشلاءُ

وههُنا عقد صالح لَفْظَه ببيت عمر أبو ريشة (ت ١٩٩٠م) في الاستقلال:

بُـوْرِكَ الـخَـطْـبُ فكم لَـفَّ على
سَـهْـمِـهِ أشـتـاتَ شَـعْـبٍ مُـغْـضَـبِ

• وقال أَيْضاً: (أَغْنَى مِنَ الشُّموس ٦٩)

فالشَّمْسُ إنْ غَرُبَتْ لا بُدَّ

مُشْرِقَةٌ واللَّيْلُ مَهْمَا دَجا

لا بُدَّ مُنْحَسِرُ

وهو قَوْلُ أَبي القاسم الشَّابيّ الذَّائع الصِّيّت:

إِذا الشَّعْبُ يوماً أَرَادَ الْحَيَاةَ
فلا بُدَّ أَنْ يستجيبَ القَدَرْ

ولا بُدَّ للَّيْلِ أَنْ يَنْجَلي
ولا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرْ

• وقال في رثاء أَبي عدنان أحمد عليّ كامل: (أَغْنَى مِنَ الشُّموس ١٠٩)

نهايةُ الشَّوطِ مَهْما

طال طائِلُنا شِبْرٌ من الأرض

فيه المرءُ يَتَّسِدُ

لولا التَّأَسِّي بأَنَّا في الطَّريق

غداً لما شَفَى النَّفْسَ

لا يَأْسٌ ولا جَلَدُ

وتَأَسِّي المفجوعِ أَنَّهُ لاحِقٌ بمَنْ يتفجَّعُ عليه مَعْنًى مستفيضٌ في الشِّعر العربيّ، قال:

اليومَ ثابَ ليَ السُّرورُ لأَنَّني
أَيْقَنْتُ أَنِّي عاجلاً بكَ لاحقُ

فغداً أقاسِمُك البِلَى ويَسُوقُني
طَوْعاً إِليكَ مِنَ المَنِيَّةِ سائقُ

وقالت الخنساءُ:

ولولا كثرةُ الباكينَ حَوْلي
على إخوانِهم لقَتَلْتُ نَفْسِي

وما يَبْكُونَ مِثْلَ أَخي ولكنْ
أُعَزِّي النَّفْسَ عنه بالتَّأَسِّي

وقال سليمان بن قُتَّة شاعر آل البيت:

وإِنَّ الأُلى بالطَّفِّ مِنْ آلِ هَاشِمٍ
تَأَسَّوا فسَنُّوا للكرامِ التَّأَسِّيا

وعلى الجملةِ تباينَ تأَثُّرُ محمَّد كامل صالح بالشِّعر العربيِّ، مِنْ أثرٍ ظاهرٍ في ديوانه «وسقط جدارُ الموت»، دونه ما وَقَعَ في ديوانَيْه الآخرين «صَلَواتٌ في محراب عشتروت» و«أَغْنَى من الشُّموس».

على أَنَّ هذا التَّأَثُّرَ بالشِّعر القديم ألفاظِه ومعانيه خَلَعَ على شعرِ الرَّجُل بُرْدَةً مِنَ الأَصَالة، ولا سيَّما أَنَّهُ طَوَّعَ هذا التَّأَثُّرَ لمقاصدَ مختلفة بَانَ فيها أَثَرُ ثقافتِه العربيَّة واقتدارُهُ على القَوْلِ، وعَقْدُ لَفْظِه بلَفْظِ فُحُولِ الشُّعراءِ ولا سيَّما أَبي تمَّام والمتنبِّي، وأكَّد حقيقة أَنَّ الشّعر العربيّ موصول الرحم، يقفُ اللّاحق على نصوص السّابق يفيد منها ويعطّر بها ديباجته، ثمّ لا يلبث أَنْ يعيدَ خَلْقَها وينفثَ فيها مِن روحه حتّى تغدوَ خَلْقاً جديداً تنتمي إليه وَحْدَهُ.

٣- الأَمْثَالُ والتَّراكيبُ الفِصَاحُ:

يرى النَّاظر في ديوان «صلوات في محراب عشتروت»، وجلّ نصوصه غزل، أثراً من الرّموز الغريبة الّتي ازدحمتْ على الشّاعر، نحو:

- سيريس: إلهة ساحرة ذكرها هوميروس في الأوديسة.
- أوليس: بطل الأوديسة تمكّن من قهر سيريس، وإبطال سحرها.
- آبيس: الثور الذي كان يعبدُه المصريّون، وهو رمزٌ للنصر والقوَّة والجنس.
- تموّز: حبيب عشتار.
- عشتار: إلهة الحبّ والحرب عند الفينيقيين.
- باخوس: إله الخصب عِنْدَ الرُّومان.
- فينوس: إله الجمال عند الرُّومان.
- فرجيل: صاحب الإنيادة.

وأعني بالغرابة هَهُنا غرابتها عن الثَّقافة العربيّة الخالصة، وغرابتها عن قارئ الشّعر العربيّ؛ إذ ليس لهذه الرّموز رصيدٌ معنويٌّ في ذاكرته ووجدانه، حتّى إذا جرتْ قريحةُ الشَّاعر بها، وتدفَّقَ بها لسانُهُ حَضَرَ إلى السَّامِعِ هذا الرّصيد، فتلمَّس حلاوةَ استعمالها وما تختزنُهُ من دلالات.

وفي الحقِّ أَنَّ هذه الرّموز بدتْ مقحمةً في أسيقتها، وكأنّها نابيةٌ عنها، زجّ بها الشّاعر مُدِلّاً بثقافته الواسعة، ولم تحدث في وجدان متذوِّق الشّعر ما كان يرجوه.

على أَنَّ الرّجل استعمل غير قليل من الرّموز العربيّة الخالصة، وبدت هذه الرموز ملتحمةً في روح النّصّ لا تبغي عنها حِوَلاً، نُسجت به نَسْجاً، وجلبتِ الأثر الفنّيّ المرجوّ منها، من ذلك قوله: (وسقط جدار النَّوّم ٨٦)

إنْ يُسْأَلِ السَّيْفُ عن شيبانَ أينَ همُ؟

شيبانُ نحنُ

ونحنُ الرَّادةُ الأُخَرُ

وقوله: (وسقط جدار النَّوْم ٩٣)

هذا عليٌّ وبَدْرٌ

مِن مواقفِهِ، وهذه القُدْسُ

في أَجْفَانِها عُمَرُ

وذاك خالدُ في اليرموك

يا قَدَراً! والرُّومُ

لا السَّفْحُ نجَّاهم ولا النَّهَرُ

وقوله: (صلوات في محراب عشتروت ١٨٠)

يا جِسْمُها!

ما ضَلَّ منكَ حجاً

وعُبِدْتَ ما هُبَلٌ وعُزَّاهُ!

ومِثْلُهُ قول بدويِّ الجبل:

مُـوَلَّـهٌ فـيـكِ مـا فَـجْـرٌ ونَـجْـمَـتُـهُ

مُـدَلَّـهٌ فيـكِ مـا قَيْـسٌ ولَـيْـلاهُ!

وقـد استعمل محمَّد كامل صالح في أشعاره أمثالاً عربيّةً صَلِيبة، مِن ذلك مطلع قصيدته الباذخة: (وسقط جدار النَّوّم ٨٥)

أَشْرِقْ ثبيرُ

فإنَّ الخَيْلَ تنتظرُ

يقودُها الفارسانِ البَعْثُ والخَطَرُ

وقوله: «أَشْرِقْ ثبيرُ» قطعة من مثل مشهور، تمامه: أشرقْ ثبيرُ كيما نُغير. وثبيرُ جبلٌ بمكّة معروف، وهي أربعة أَثْبِرَة: ثبير غَيناء، وثبير الأَعرج، وثبير الأَحدب، وثبير حِرَاء. ومعناه ادخل يا ثبيرُ في الشُّروق كي نُسْرِعَ للنَّحر؛ يُضْرَبُ مثلاً في الإِسْرَاعِ والعَجَلَةِ.

وقال أَيْضاً: (وسقط جدار النَّوم ٣١٥)

يا فلسطينُ كم نُعاني

فهل تُصْغِيْنَ إنْ قُلْتُ؟

والحديثُ شُجُونُ!

و«الحديثُ ذو شُجُون» مِنْ أمثالِهم في باب الحديث يُتذكر به حديثٌ غَيْرُهُ.

كان المفضَّل بن محمَّد يحدِّث بهذا المثل عن ضَبَّةَ بْنِ أُدّ، وكان بدء ذلك أَنَّهُ كان له ابنان، يُقَالُ لأحدهما «سُعيد» وللآخر «سعد»، فخرجا في طلب إبِلٍ لهما، فَرَجَعَ سعد ولم يَرْجِعْ سُعيد، فكان ضَبَّةُ كلَّما رأى شخصاً مُقْبِلاً قال: أسعدٌ أَمْ سُعيدٌ؟ فذهبتْ مثلاً.

ثمّ إنَّ ضّبَّةَ بينما هو يسيرُ ومعه الحارث بْنُ كعب في الشّهر الحرام، إذ أَتَيَا على مكانٍ، فقال الحارثُ لضَبَّةَ: أَتَرَى هذا الموضعَ، فإنِّي لقيتُ به فتًى مِنْ هيئته كذا وكذا، فقتلتُهُ، وأخذتُ منه هذا السَّيف، فإذا هي صفةُ ابنِهِ سُعَيْدٍ.

فقال ضَبَّةُ: أرني السَّيْفَ أَنْظُرْ إِلَيْهِ، فناوَلَهُ فعَرَفَهُ ضَبَّةُ، فقال: إِنَّ الحديثَ ذو شجون، فذهبتْ كلمتُهُ الثّانيةُ مثلاً أَيْضاً، ثمّ ضَرَبَ به الحارثَ حتَّى قَتَلَهُ، فلَامَهُ النَّاسُ في ذلك، وقالُوا: أتقتلُ في الشّهر الحرام؟ فقال: سَبَقَ السَّيْفُ العَذْلَ، فذهبتْ كلمتُهُ الثَّالثة مثلاً أَيْضاً.

وفيه يقول الفرزدقُ:

فلا تَأْمَنَنَّ الحربَ إِنَّ استعارَها
كضَبَّةَ إِذْ قَالَ: الحديثُ شُجُونُ

وقد جَرَى محمَّد كامل صالح في شعره على كثيرٍ من التَّراكيب العربيّة الصّافية، كقوله: (وسقط جدار النَّوم ١٣٩)

ويزحفون عَبيداً إنْ وما

لَهُمُ فإنْ أَتَوْا قَوْمَهم

تَسْتَأْسِدُ النَّقَدُ

و«النَّقَد» صغار الغنم، وهم مِمّا يقولون: إِنَّ البُغَاثَ بأرضنا تَسْتَنْسِرُ، واسْتَأْسَدَتِ اللَّبُوَءَةُ.

وقال: (صلوات في محراب عشتروت ٣٣٥)

والصَّدْرُ

هل هو غَيْرُ مَوَّالَيْنِ

أعلى يَصْدَحانِ؟

وسفوحُهُ

الورديّةُ الألوانِ

رَبٌّ ما حَبَاني

شهقاتُها

بُشْرَى السَّلام تُزَفُّ

في الحرب العَوَانِ

و«الحــرب العَوَانُ» هي الحربُ التي تَلِدُ حَرْباً، وهو تعبيــر تُراثيّ مستفيضُ الشُّهرة؛ قال الإمامُ عليٌّ أَوْ غَيْرُهُ:

ما تَنْقِمُ الحربُ العَوَانُ منِّي

بَازِلُ عامَيْنِ حديثُ السِّنِّ

لِمِثْلِ هذا ولدتْني أُمِّي

جَمَعَ بين الميم والنُّون رَوِيَّيْنِ لتقارُب مَخْرَجَيْهما.

وقال أَيْضاً: (أغنى من الشُّموس ١٠٥)

لا الدَّمْعُ هَدْهَدَ آلامي ولا الجَلَدُ
كَيْفَ السُّلُوُّ ونارُ هذه الكَبِدُ؟

و«كيف السُّلُوُّ» من تراكيبهم في مقام الرِّثاء والتَّفَجُّع.

وقال أَيْضاً: (صلوات في محراب عشتروت ١٤٤)

وجنونُ خَطِرُ الشَّهْوة

وَحْشِيُّ المَعَاني

يتلوَّى في تلافيفِ السّما

كالأُفْعُوانِ

وقوله: «وَحْشِيُّ المعاني» من التعابير النَّقْدِيّة التي جرى عليها أبو القاسم الحَسَنُ بْنُ بِشْرٍ الآمديُّ (ت ٣٧٠ هـ) صاحب «الموازنة بينَ الطَّائِيَّيْنِ».

ومن الألفاظ ذات المخزون التُّراثيّ التي جرى بها قلم صالح لفظ «الصّاب»؛ قال: (صلوات في محراب عشتروت ٣٣)

أنا لا أَسْتَعْذِبُ الخَمْرَ

إذا لَمْ تَكُ صَابا

واستعملها البدويُّ أَيْضاً في قوله: (ديوانه ٧٩)

يا مَنْ يَمُنُّ بِوُدِّهِ والشُّهْدُ - حينَ يَمُنُّ - صَابُ

الصَّاب: شجرٌ إذا اعْتُصِرَ خَرَجَ منه كهيئةِ اللَّبَنِ، وربَّما نَزَتْ منه نَزِيَّةٌ أي قَطْرةٌ، فتقعُ في العين كَأَنَّها شهابُ نارٍ، وربَّما أَضْعَفَ البصرَ؛ قال أبو ذؤيب الهُذَليُّ:

نَامَ الخَلِيُّ فبِتُّ اللَّيْلَ مُشْتَجِراً
كَأَنَّ عينيَ فيها الصَّابُ مَذْبُوحُ

المُشْتَجِرُ: الذي يضع يده تحت حَنَكِهِ مُتَذَكِّراً لشدَّةِ هَمِّه.

وعلى الجملةِ محمَّد كامل صالح شاعرٌ سوريٌّ فَذٌّ تفاوتَ شعرُهُ بينَ شعرٍ ناهدٍ إلى طبقةِ الفحولِ كقصيدتِهِ الغميس «آفاق» لِمَا فيها مِنْ عمقٍ فكريٍّ علائيٍّ، وأنغامٍ وألوانٍ وصورٍ آسراتٍ، وبينَ ما هو دُوْنَ ذلك، ولا سيَّما قصائدِهِ التي جادَ بها في حُمَيَّا الشَّبابِ وغَيْسَانِ الصِّبا، وفيها ظَهَرَ التَّبَاهُرُ بالثَّقافةِ الغربيّةِ، وهو في الأغراضِ الاجتماعيَّةِ والسّياسيّةِ أَمْتَنُ منهُ في الغَزَلِ والوجدانيَّات.

إنَّ محمَّد كامل صالح شاعرٌ ذو ديباجةٍ معطَّرةٍ بالأَصَالَة، وقد انقادَ له القَوْلُ انقيادَ النَّسيمِ للأَنْفِ، وقد استدعى التُّراثَ العربيَّ إلى شِعْرِهِ ببراعةٍ، فبدا مَوْصُوْلَ الرَّحمِ بطبقةِ أَبي تمّام والمتنبِّي في غيرِ قليلٍ من أَشْعَارِهِ الجِيَادِ الحِسَانِ، وهُوَ بَعْدُ مُسْتَحِقٌّ أَنْ تُعْقَدَ عليه رسالةٌ أكاديميَّةٌ تُحَلِّلُ مضامينَ شعرِهِ، وتَفُضُّ خَتْمَه، وتكشفُ كَوَامِنَ الإبداع الدّفينةَ في أُرُوْمَتِهِ.

من روايات «مينه» الأخيرة

مؤيد جواد الطلال

رواية النار بين أصابع امرأة

رواية صدرت طبعتها الأولى عن دار الآداب (٢٠٠٧م) وهي الوحيدة، من بين كل روايات الكاتب السوري المرحوم «حنّا مينه»، التي تتناول المرأة الغربية، كما أن بطلها أو شخصيتها الذكرية المحورية هو الوحيد الذي يعرّفه أو يقدمه الكاتب بأنّه «أردني الجنسية والمولد» على الرغم من أنه يحمل كل صفات شخصية «مينه» المكررة في كل رواياته وقصصه القصيرة السابقة، وبعض أجزاء سيرته الذاتية.

الدارس والقارئ لأدب «حنا مينه» السردي يرى بوضوح أنّ أيَّ قصة أو رواية من رواياته لا تخلو من الشخصية المحورية – والذكرية بالذات - التي تنهض عليها كل أعماله السردية، وهذا جزء من انطلاق الكاتب من تجاربه الذاتية الشخصية كما لو أن «الأنا العليا» حسب المفهوم الفرويدي تشعر أنها مركز الكون!

وقد تناول الدكتور «عاطف البطرس» في كتابه عن «حنا مينه» بالبحث والدراسة رواية «الربيع والخريف»، الصادرة طبعتها الأولى عن دار الآداب عام (١٩٨٤م)، التي رصدت «العلاقة بين الشرق والغرب، الغرب في سياقه الحضاري الاجتماعي بمحتواه الإنساني الاشتراكي، من وجهة نظر كاتب الرواية»... وكما هو واضح من هذا البحث فإن الرواية تتناول

مـــدّة محددة من حياة «مينـــه» في المجر تنتهي بنهاية حرب الأيام الســتــة أو ما أُطلق عليها اســـم «هزيمة حزيران عام ١٩٦٧م»، إذ قرر البطـــل أو الشخصية المحورية في الرواية (كرم المجاهـــدي) – الذي هو حنا مينه كمـــا يستنتج الباحث د .البطرس ويؤكده في عدة صفحات هـــي: ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦– العـــودة إلى وطنـــه الأصل سورية. ولهـــذا السبب، مع أسباب أخـــرى متداخلة، فإن رواية «النار بين أصابـــع امرأة» تبدو كما لو أنها إعادة إنتاج لرواية عام (١٩٨٤م)، أو بشـــكل أدق إعادة استثمـــار للتجربة نفسها –الغربة في المجر– بعد مرور أكثر من عشرين سنة على صدور رواية «الربيع والخريف».

من هذه النقطة فحسب، أو هذه الزاوية بالذات، سنحاول الاستفادة من دراسة الدكتور البطرس التـــي أعطاها عنوان الذاتي والموضوعي في رواية «الربيـــع والخريف»، فصلاً من فصول كتابه الصادر (عام ٢٠٠٤م)، مركزين دراستنا على ما تطرحه رواية «النار بين أصابع امرأة».

مـــن الناحية الفنية سعى «مينه» فـــي روايته هذه إلى ليّ أعنـــاق الشخصيات والأحداث بالطريقـــة التي تخدم هدفه، فبدت لي الرواية بمجملها مصنوعة بطريقة افتراضية، تمثيلية مختلقة، ولاسيّما بعض المشاهد المسرحية التي تقصد الإثارة – التي بدت كما لو أنها غير معقولـــة – كما فـــي محاولة ادعاء الأب برغبته في قتل «أيهم» علـــى الرغم من أنه متضامن معـــه، ومعجب بشخصيته، ويريده زوجاً لابنته؛ وذلك بغض النظر عمّا إذا كانت هذه الوقائع والمجريـــات قد حدثت في حياة الكاتب أو حيـــوات أصدقائه من الأردنيين أو غيرهم، وعلى الرغـــم مـــن معرفتنا أنّ الكاتب قد عاش مدّة غربة فعلية فـــي المجر؛ إذ ليس من الضروري أن تتطابق التجارب الشخصيـــة مع النماذج الفنية، بل المهم الطرائق والأساليب الفنية التي تخلق الإبداع الأدبي.

ما الذي يمكننا استنتاجه من خلال قراءتنا لرواية «النار بين أصابع امرأة»؟

أولاً: إن كل روايات «مينه»، وقصصه القصيرة تناولت المرأة العربية (السورية واللبنانية فحســـب)، باستثنـــاء رواية «النار بين أصابع امرأة» التي تناولت المـــرأة الغربية. كما أن بطل الروايـــة، أو شخصيتها المحوريـــة، هو الذكر الوحيد الذي يعرّفه الكاتب بأنه أردني الجنسية والمولد.

وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الشخصية تعكس في معظم ملامحها الصفات الشخصية لـ«حنا مينه»، الذي يظهر في مجمل نماذجه القصصية كما لو أنه أديب يستلهم الجزء الأعظم

من مكونات مادته الخام من بيئته ومجتمعه، ومن تجاربه الشخصية... وإذا ما استعرنا تعبير الدكتور «عادل الفريجـات» الذي عدَّ «الأرقش» ظلاً لـ«مينه»، فإننا نعدّ «أيهم القمطور» ظلاً لـ«مينه» أيضاً.

ثانياً: يجنح «مينه» في هذه الرواية إلى الاعتماد على المدارس النفسية السيكولوجية وبعض تحليلاتها، ولاسيما أنه اختار المجتمع الغربي بيئةً أو فضاء لروايته، وإن كانت الشخصية المحورية ذات أصول عربية، وكأنّه أراد من خلال هذه المزاوجة أن يطرح قضية علاقة الغرب بالشرق، أو ما سمي خطأً بصراع الحضارات، كما زاد من تكرار المشاهد الجنسية، وغرائب العلاقات الاجتماعية بالطريقة التي تشير إلى أن الغرب يخلو من كل أشكال الفضيلة!

ولأنه غلَّبَ أهدافه، وأعلى صوته الشخصي بوصفهما طريقة فنية في السرد، فإنّه اضطر إلى ليّ أعناق الشخصيات والأحداث، فبدت لنا الرواية بمجملها مصنوعة بطريقة افتراضية، تمثيلية مُختلقة، ولاسيّما المشاهد المسرحية التي قصدت الإثارة والافتعال، أو ما يحب أن يسميه الكاتب بالتشويق الروائي.

وأظن أن تغليب ما هو ذاتي على ما هو موضوعي، وإعلاء صوت المؤلف/ السارد على حساب عناصر ومقومات أركان الرواية ولاسيّما بناء الشخصية فيها، هو السبب الأساس الذي يدفعنا للاعتقاد بأنّ هذه الرواية – وكذلك رواية «امرأة تجهل أنها امرأة»– تشكل تراجعاً ونكوصاً بالقياس إلى النماذج الروائية والقصصية التي منحت «مينه» صفة «شيخ الرواية»، كما عبّر الأستاذ الناقد «د.الفريجات» في الجملة الأخيرة من كتابه «الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر».

ثالثاً: مازالت هذه الرواية تعبر عن وجود نظرة متناقضة نحو المرأة، بقدر ما تعمق تلك النظرة التي لمسناها في أعمال الكاتب السابقة؛ بغض النظر عمّا إذا كانت تلك المرأة شرقية أم غربية، باستثناء الموقف العام من «الأم» بوصفها قديسة بشكل مطلق.

ولأن «أيهم القمطور» ينكر الحب، ويصرح بأن لا قلب له؛ لذلك جسدت هذه الرواية ما يمكن أن نسميه بنقص الحب (أو التنكر له) الذي ميّز بعض شخصيات ونماذج أعمال «حنا مينه»، ولاسيّما رواية «امرأة تجهل أنها امرأة». في حين تثبت التجربة الإنسانية أنّ الحب أساس الحياة، وسبب لاستمرارها، وإلّا فسدت هذه الحياة وانتهت من على وجه البسيطة.

رواية امرأة تجهل أنها امرأة

في رواية «امرأة تجهل أنها امرأة، دار الآداب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م» يُثبّتُ «مينه» الأفكار نفسها التي طرحها في رواية «النار بين أصابع امرأة»، ولاسيّما ميله الصريح إلى إدانة المرأة بوصفها أنثى أو نوعاً بشرياً، أو العودة لسيادة الأفكار الشرقية التي نجدها كثيراً في قصصه ورواياته بدءاً من رواية «الياطر»، وانتهاءً برواية «النار بين أصابع امرأة»، مع المرور برواياته الأولى وبقايا صوره ورواية «الدّقل»... إذ نظر «نمر صاحب» بطل هذه الرواية، أو الشخصية المحورية الذكرية فيها، إلى المرأة بوصفها مخلوقاً منحطاً، منحصراً في قوة وتأثير طاقة الليبيدو داخل جسده، متسائلاً: «**ولماذا لا تتبدّل رئيفة وهي فتاة؟ هي أنثى، هي امرأة تبحث عن رجل، والبحث عن رجل يصير في انحدار سلّم التبديل، بحثاً عن رجال، وهذا منطلق السقوط المؤدي إلى جحيم اللذّة، ومن ثم اللذائذ على حساب الكرامات**».

هذا هو المفهوم الشرقي، أحادي الجانب بعينه؛ لأنه يحدد العيب في الأنثى بوصفها مخلوقاً أو نوعاً في حين يمكن أن يكون بعض الرجال بمثل هذه الصفات السلبية وأسوأ، على الرغم من أن البطل أو السارد يتفهم طبيعة العلاقة بينهما أو المشكلة الجوهرية، وهي عدم التكافؤ الجنسي بينهما.

تحدّثنا عن قضية نقص الحب، أو نفيه، في رواية «النار بين أصابع امرأة»؛ إذ إنَّ «أيهم» يصرح بأن لا قلب له. وهنا في هذه الرواية كل شيء يشير إلى غياب الحب فيها على الرغم من أنها تقوم على أساس الثنائية الوجودية الحياتية، وأعني بها علاقة الرجل بالمرأة... ولابد أن الأستاذ «حسني هلال» قد استند إلى تصريحات للكاتب «حنا مينه»، أو على معرفته الشخصية بالكاتب، ليصل إلى الاستنتاج الآتي وهو يستعرض كتاب مينه المعنون «الجسد بين اللذة والألم»: «**عاشر النساء وخبرهن ولم يعرف الحب إليه سبيلاً**».

كما أن نقص الحب الذي نلمسه في روايات «مينه» الأخيرة، ولاسيّما رواية «امرأة تجهل أنها امرأة»، لمسه أيضاً «د.عاطف البطرس» في معرض تحليله لرواية «الربيع والخريف»، وإن كان قد تحدّث عن حاجة البطل إلى «حب كبير» يصبو إليه؛ وأصبح هذا الحب هو العودة إلى الوطن...، كما أن بطله «كرم مجاهدي» يقبل الصداقة مع المرأة ويرفض الحب: «فهو يفهم الحب جنوناً، احتراقاً، تسامياً «د.البطرس، المعيش والمتخيل، ص ١٤٨».

كمـا يشير الدكتور «البطرس» في الصفحـة (١٧٣) إلى نقص الحب عند كرم مجاهدي، الذي هو المعادل الموضوعي للكاتب «مينه» كما برهن الدكتور، أو نظرة مثالية لحب مستحيل: «إنّ راجعـة التـي تنتظر حباً موعوداً، كان قد وعدها به والدهـا، مفرقاً بين الزواج والحب، هـذا الحب الذي تجده عند راجع أي «ديمتريو» إنمـا هو الحب نفسه الذي كان ينتظره كرم المجاهـدي في المجر، عندما رفض علاقات الحب مع كل من «بيروشكا» و«أبرجكا» معتذراً بأن حباً كبيراً ينتظره هناك في الوطن».

هنا يوحي «مينه» بوضع فاصلٍ بين حب الرجل لوطنه وحبه للنساء، فيعدّ الحب الأول هو حـب الوطن، وحب النساء أمرٌ ثانوي؛ وحين يكون الرجل سياسياً منغمراً في شؤونه فلا وقت لديـه لأمر المرأة وشؤون النساء كما ورد على لسان «نمر صاحب» في صفحة (٦٧) من رواية «امرأة تجهل أنها امرأة».

وهنا أيضاً من حقنا، أو من الأفضل لدراستنا، أن نستشهد بملاحظة «د.عادل الفريجات» حين درس رواية الأرقش والغجرية وحلل شخصية الأرقش كما طرحه «مينه» بوصفه النموذج البطولـي الفذ الذي يرفض حب «رئيفة» من أجل سمـو قضيته الاجتماعية، ممثلة بمحاربة الفساد والظلم، وبذلك يكون الأرقش قد أعلى صوت القضية على صوت العاطفة: «وإذا كانت رئيفـة تُعلي هتاف القلب على هتاف القضية، فإنّ الأرقشـ كان، على النقيض، يُعلي صوت القضية على صوت العاطفة» «ص١٦ من المصدر نفسه المذكور سابقاً».

ولذلك وجب علينا أن نسأل، ونعيد التساؤل: هل يتناقض الحب مع القضايا العادلة أم أنّ المناضل لا يحق له أن يحب ويعشق، أو أن يكون محبوباً من النساء؟ ما هذا الفهم الرومانتيكي المُلتبسـ، وما هذه المغالاة في تصوير المناضـل أو الثوري كما لو أنه خارج حدود الطبيعة الإنسانية؟!

اختلاط الذاتي بالموضوعي

- «أنا «نمر صاحب»، صحافي سوري، أسكن دمشق العاصمة، لكنّني ابن اللاذقية في الأصل، هاجرت مع عائلتي من إسكندرونة عام (١٩٣٩م)، في نهاية شهر أيلول، وعملت أجيّراً في مهن مختلفة، ومنها حلاّق، بحّار، حمّال في المرفأ... هل عرفت الآن من أنا؟!».

هذا التعريف يقدمه «نمر صاحب» لرئيفة في الصفحة (١٧٠)، غير أنه لا يحتاج إلى بُعد نظر، أو تدقيـق، لنعرف أنه يعود لشخصية الكاتب المعروف والمشهور «حنا مينه»، ولاسيما

أن مثــل هذا التعريف أو بعض فقراته مكرر، وأنّ كل رواية، وكل قصة من قصصه القصيرة، لا تخلو من هذا التعريف أو من بعض أجزائه.

وقد احتوى كتابنا هذا، في بعض فصوله، على موضوع السيرة الذاتية والرواية، أو موضوع طريقــة استثمــار التجارب الشخصية، ومعاناة الكاتب، في تحويلهــا إلى مادة قصصية. كما احتــوى على موضوع تكرير الثيمات والموضوعات والأفكار والمفاهيم والسياقات التي يعمل عليها «مينــه» في بناء أعماله الروائية والقصصية... إلخ، لكننا فحسب، أحببنا إعادة تنبيه القــارئ إلــى مسألة عدم قدرة الكاتب على التخلص من ذاتيتــه التي تبدو نرجسيّة في هذه الروايــة، وأنه لم يفلح هنا في خلق شخصية نامية، معافــاة فنيّاً، مستقلة ومتطورة، حتى إن أعطــاه اســم «نمر» وقدمه في بعض الصفحات برجوازيــاً، أو صاحبَ مالٍ كثير، على عكس روحه البروليتارية أو مهنته الأصلية صحفياً ذا قضية.

أي إنّ الذاتي والموضوعي مختلطان هنا بما يشبه الخلطة غير الفنية، وغير الناجحة... خلطة أقل ما يقال فيها إنها غير محببة؛ لأنها غير متوازنة!

في شتائه التسعين كتب «مينه» ما يأتي:

«إنّ قانــون النسبية الذي أبدعــه آنشتاين، يسري على الدنيــا، وإذا كان جان بول سارتر في فرنســا، فإن أديباً مثــل حنّا مينه في سورية يحتــل (بالنسبية) المكانة نفسهــا، وقد بدأ حياته بالسياسة، ممارسةً وتطبيقاً، منذ السادسة عشرة من عمره، ضد الاستعمار الفرنسي أولاً، ثم ضد الإقطاع، ثانياً، وضدّ الثعلبية التي كانت سياسة «مردم» وأمثاله ثالثاً. وبذلك تفوقت على الكُتّاب أمثالــي» «مجلة المعرفة السورية، ع ٥٩٢،كانــون الثاني ٢٠١٣م». كما كتب في الصفحات نفسها عن «الشهرة الواسعة» التي بلغها بسبب الاجتهاد وسهر الليالي.

وما كتبه الرجل صحيح، ربما لا يختلف فيه اثنان، ولكن أما كان من الأفضل أن نقرأ مثل هذه السطور في مقالة نقدية تكتب عن سيرته الذاتية / الشخصية، أو تكون مثل هذه القولة لناقــد أدبي أو مؤرخ سياسي وليست على لسانه؛ لتصبح شهادة أمينة وبعيدة عن المغالاة في مدح النفس؟!

بناء الشخصية الروائية

بــذل الدكتور «البطرســ» جهوداً كبيرة في كتابــه عن «حنا مينــه» «المعيش والمتخيل» لدراســة قضيــة بناء الشخصية الروائية فــي أدب «مينه» وتوضيح العلاقــة ما بين الروائي

والشخصي، وما بين الخالق ومخلوقاته، أي التطابق بين المبدع والنماذج، الخالق والمخلوق، بقدر ما سلط أضواءً كثيرة على ارتباط شخصيات «مينه» بتجاربه الشخصية «العلاقة بين الذات والموضوع»، وأكد وجود هذا التطابق وتلاحم بعضه مع بعضه الآخر، وتلاحم ركنيه الأساسيين، وتجسده في نماذج كثيرة، بل توصل إلى حقيقة أن أفكار شخصيات «مينه» هي أفكاره نفسها كما ورد في الصفحة (٢٣). وكنا قد استشهدنا ببعض هذه الاستنتاجات لتعزيز رؤيتنا لعالم حنا مينه الزاخر بأشياء كثيرة بما فيها المتناقضات.

ومع الاعتراف والتقدير للجهد المبذول في كتاب «البطرس»، وفي هذا المبحث بالذات- لكني لمست مبالغة وإصراراً على تقديم الجانب الإيجابي فحسب في أعمال «حنا مينه»، وإن كانت بعض أحكامه النقدية سليمة وصائبة مئة بالمئة كما يقال، ولاسيّما فيما يتعلق بالجوانب السياسية والاجتماعية أو ما أسميناه بتقدم المنظور الإنساني والاجتماعي، أو فيما يتعلق ببعض الاستنتاجات والأحكام النقدية التي ترتبط بموضوعات الفن، والتجنيس الأدبي، والبناء الروائي...إلخ ؛ ولنضرب مثلاً بالحكم النقدي السليم حول تجنيس بعض روايات «مينه» التي عدّها -بوصفها جزءاً من بعض النماذج الجيدة في الرواية العربية- «أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية، كما في بقايا صور والمستنقع لحنا مينه، وكما في روايات حليم بركات وهاني الراهب أيضاً» (ص ١٨)... ونضرب مثلاً حول الموازنة بين الرواية والسيرة، إذ استعار الدكتور «البطرس» من كتاب «تأملات في عالم حنا مينه الروائي» لـ«عبد الرزاق عيد» ليعزز رأيه السديد في المنجز الإبداعي الأهم في أدب «مينه»، وأعني به بقايا صور:

المعمار الروائي يقوم إذن على الدمج بين السيرة الذاتية وموضوعية البناء الروائي، والمزاوجة التي يقوم بها الكاتب بين الرواية والسيرة منحته إمكانية القص والسرد. «هكذا فإنّ الكاتب يحقق نجاحاً كبيراً في إبداع عمل فني، تتحقق فيه الموازنة الدقيقة والمتداخلة بتفاعل محكم بين فن السيرة وفن الرواية» « البطرس، ص ٩٠».

أما بالنسبة إلى المبالغة والمغالاة في التركيز على الجوانب الإيجابية فحسب في أعمال «مينه»، فإننا نضرب مثلاً بالامتياز الفني الخاص الذي منحه الدكتور الناقد لـ«حنا مينه» بوصفه قد تفوق في نمذجة شخصيات روائية خالدة، كما ورد في صفحة (١٦)، وقد ضرب الدكتور الناقد مثلاً بفارس في رواية «المصابيح الزرق»، والطروسي في «الشراع والعاصفة» والمرسنلي في «الياطر»، بوصفهم المثل الأعلى لهذه «النمذجة» أو الشخصيات الخالدة كما يحب أن يصفها.

وإذا ما درسنا الكُتب التي تتحدث عن بناء وصنعة الرواية عامة، ورسم ملامح الشخصية الروائية خاصة، فإننا سنجد أن الشروط الأساسية لتكون الشخصيات الروائية خالدة، هو أن تكون ساحرة ممتعة أولاً، وشخصيات نامية متطورة ثانياً. ويستطيع القارئ أن يشاركنا في عدّ صفات إيجابية كثيرة يجب توافرها في الشخصيات الروائية الخالدة التي ظلت محفورة في ذهـن ملايين القراء الذين قـرؤوا الأدب العالمي وبعض النماذج العربية محدودة العدّد التي لا نريد ذكر أسماء كتّابها؛ كي لا تصبح المقارنة تعسفية أو محرجة!

لا بـد أن التصـاق الإنتـاج الإبداعي بالتجربـة الحياتية والشخصيـة للكاتب قد يسحر بعض القراء والنقاد. ومن الصحيح القول إنَّ الذاتي قد اختلط بالموضوعي، أي إنّ التجربة الشخصيـة التحمت مع الواقع الاجتماعي المحيط بها من أجل خلق نماذج فنية، وشخصيات روائية، لكني على عكس ما رأى أستاذي «البطرس» أجد معظم شخصيات «مينه» -في الرواية وفـي القصة القصيرة معاً- غير نامية، إن لـم أقل مسطحة، ولذلك لا أُرجّح أن يكون الخلود من نصيبها؛ إذ لا يمكن أن يكون المقياس النقدي هو تطابق النماذج الفنية مع حياة مبدعها، ودرجـة هذا التطابـق، كما لا يهم فيما لو كانت تلك النماذج القصصية صورة فوتوغرافية، أو ناقصة، أو مطابقة كلياً لحياة وتجارب الكاتب الشخصية... إلخ، إن لم أقل لا تعنينا أصلاً حياة الكاتـب بقدر ما يعنينا منجزه الإبداعي، وأن تكون نماذجه (مخلوقاته) حيّة نامية، ديناميكية، ومخلوقات لا تُنسى. إنني أرى ما هو مهم في الأمر: النجاح ودرجة النجاح، ليس إلّا.

وإذا كان لابـد من الحديث عـن تميز ومقدرة «مينه» في الخلق والإبـداع فعلينا أن نتجه إلى مقدرته الفنيـة الهائلة في الوصف، والنثر المكثف المشبع بلغة شعرية عالية، وفي تميزه - إن لـم أقل تفرده - في اختيار البحر عالماً ومسرحاً روائياً بديعاً -البطل المكاني الحقيقي المميز-، هذا بالإضافة إلى كثيرٍ من المسوغات التي دفعتنا لتأليف كتاب كامل عن «حنّا مينه» المبـدع والإنسان - هذه بعض من صفحاته - وعلى رأس هذه المسوغات طبعاً «رؤيا العالم» أو ما أسميناه بتقدم منظوره الإنساني، (السياسي والاجتماعي) والتقدمي بشكل عام.

الجوانب السلبية وبعض العيوب الفنية

لعل أهم هذه الجوانب السلبية والعيوب الفنية هو عملية التكرار، تكرار المواقف والمشاهد والأفـكار والمفاهيم والجمل والعبـارات والاستشهادات والاقتباسات...إلـخ، مما يؤدي إلى الاستفاضة والتضخم في حجم الرواية، بقدر ما يسبب التشظي والتبعثر الذي يؤدي تدريجياً

إلى تفكك البناء الفني وتخلخله. وهذا ما كنا قد بدأنا الحديث عنه في أول فصل من الكتاب، وذلك من خلال تناول أعماله الروائية الأولى «المصابيح الزرق» و«الشراع والعاصفة».

التشخيص نفسه الذي لمسناه بالنسبة إلى تقدّم المنظور الاجتماعي السياسي مقابل إحباط في الشكل الفني، يظهر بوضوح في الأعمال الروائية الأخيرة ولاسيّما رواية «امرأة تجهل أنها امرأة». ولكن يتحتم علينا، الآن، أن نرصد مظاهر عملية التكرار بالصفحات والعبارات والأسطر والأرقام.

وإذا كنا قد تحدثنا عن وجود ميل واضح وكبير عند الكاتب لاستخدام سيرته الذاتية، وخبراته المستمدة من تجربته الشخصية، في كل قصصه القصيرة وأعماله الروائية، فإنّه في رواية «امرأة تجهل أنها امرأة» يقدم سيرة ذاتية، وذاتية عالية إلى حدّ النرجسية كما في الصفحات (٨، ٩، ٦٣، ١٨٩) حتى إن جعل «نمر صاحب» رجلاً برجوازياً غنياً يبذر المال كما في الصفحة (١٦٩) بطريقة مناقضة لاعترافه بالانتماء للحزب الشيوعي (ص ٦٨)؛ مما يؤكد أن معظم رواياته عبارة عن سيرة ذاتية مكررة ومصاغة بطرائق وأساليب متنوعة.

- سلبيّة التكرار:

هنالك كثير من أشكال التكرار في الأدب العالمي عامة، والأدب الروائي خاصة، الذي يقترب من الأساليب الشعرية والاستعارة من اللغة الموسيقية، غير أن التكرار والإعادة إلى حدّ الملل هو ما يسيء إلى أدب «مينه»، ولاسيّما تكرار الصور الجنسية ذات الطابع المشهدي الإباحي دون ضرورات فنية كما في الصفحات (٨٨، ٩٨، ١١١، ١١٢، ١٢٠، ١٢٥، ١٢٦) من رواية «امرأة تجهل أنها امرأة»، مع العلم أنّ هذا الحكم النقدي لا يقتصر على هذه الرواية فحسب، بل ينسحب على كثيرٍ من رواياته بدءاً برواية «الياطر».

- كرر الكاتب عبارة «أنا في الثالثة والثمانين» أكثر من أربع مرات في الرواية المذكورة أعلاه، وأعاد ما كان قد كتبه في «بقايا صور»، (ص ٦٥).

- كرر واقعة اضطرار والدته لإعطائه الخشخاش حين كان مريضاً في طفولته (ص ١٠٩)، وأعاد هذه الواقعة في معظم كتاباته بما في ذلك آخر ما خطته يده وهو في شتائه التسعين، حين تحدث عن سيرته الذاتية في «مجلة المعرفة، ع ٥٩٣، شباط ٢٠١٣م».

- أعاد ما كتبه سابقاً عن والده السكير، وموقفه السلبي المطلق من المرأة، في صفحات مثل (١٨٩،١٩٠) من رواية «امرأة تجهل أنها امرأة».

- أعاد نظرية العالِم العربي (أبو بكر الرازي) أكثر من مرة في الرواية نفسها (ص١٩٦).

- كرّر الادعاء بخبرته الضليعة في علم النفس (ص ٢١٦)، في حين أنه يحاول الاستعانة بعلم النفس الفرويدي ولكن دون نجاح مهم يذكر، كما في الصفحة (٩٣).

- كـــرر المطالبة بأسبـــوع للصمت «كما هنالك أسبوع للنظافة» (ص ١٣٤)، وكان قد طرح هذا المطلب في قصته القصيرة القديمة «الأبنوسة البيضاء».

- كـــرر وأكثر من الاستشهاد بأبيات الشعر وبالأغاني ولاسيّما أم كلثوم كما لو أنه يتحدث فـــي مقهـــى؛ ولذا جاءت الصفحة (١١١) من رواية «امرأة تجهـــل أنها امرأة» كأوراق محكية، أكثر منها بناء روائي درامي!

- أكثـــر التكرار في الاستعارات، ولاسيّما المفاهيـــم والأفكار اللاهوتية المسيحية، كأنها حقائـــق مطلقة، مثل الصفحـــات (١١٢، ١٢٤)... أما في رواية «النار بين أصابع امرأة» فقد كـــرر الكاتب واقعة إنكار «بطرس» لمعلمه السيد المسيح قبل صياح الديك (ص ١٨٢)، وأكثر من الاستشهادات والأفكار المسيحية في هذه الرواية، الصفحات (٧٨، ٩٧، ١٠٥ ...إلخ).

وليســـ من العيب استثمـــار التراث والنهل من الأفكار القديمة بمـــا فيها المسيحية، لكن العيب أولاً في عدِّ تلك المفاهيم والأفكار حقائق مطلقة كما هو الحال في الصفحة (١٠٤)، ثم العيب ثانياً في تكرارها وكأنّ الروائي يسعى إلى تكريسها، في الصفحة (١٠٥) وغيرها.

- كرر في رواية «النار بين أصابع امرأة» عبارة «الفراق سرطان الحب» (ص ١٩٩)، وجملة «الكلام على الحب يقتل الحب» (ص ٢١٨)... ولعل الكاتب انتبه إلى تكرار قوله = أو ما يكرّر كتابتـــه = لأكثر من مـــرة؛ ولذلك كتب في الصفحة (٢١٦) من هذه الرواية ما يلي: «.. وهذا، كما أرجّح، قلته سابقاً»، (السطر الخامس عشر من الصفحة المذكورة).

- أدخـــل معلومـــات تاريخية وثقافيـــة، بطريقة مكررة في أكثر مـــن صفحة، ولا نجد لها مسوّغاً، نذكر منهـــا الصفحة (٢٥٣) التي يعيد فيها ذكر قصة قطع هيرودوس لرأس «يوحنا المعمـــدان» لإرضاء سالومي، أو قصة حياة الشاعر الفرنســـي رامبو، مع الاستشهاد بمقولة لناظم حكمت... إلخ.

- استمر «مينه» على إصراره في استخدام وسائل التشويق، التي كان قد عدّها من لوازم نجاح أي عمـــل سردي، وخلق عُقد غيـــر منطقية في رواياته، كما في الصفحات التي سبقت الصفحة (١٥٧) فـــي روايـــة «امرأة تجهل أنها امرأة»، لكنه لم يفلح في تقديم مادة جوهرية حقيقية مهمة

تثيــر رغبة القارئ في «التشويق» المقصـــود، وهو واضح من السطور الأخيرة في الفصل الرابع من هذه الرواية... هذا إضافة إلى وجود ملاحظات في غير سياقها، ولا مسوّغ لوجودها، حشواً زائداً بالنسبة إلى بناء الرواية، أو مجرد استعراض ثقافي كما في الصفحات (٢٤، ٢٦... إلخ).

❁ ❁ ❁

بعد مرور أكثر من عشر سنوات على صدور رواية «امرأة تجهل أنها امرأة»، وبعد أن دخل «مينه» التسعين شتاءً فإنّه يعود إلى التكرار: تكرار كل شيء. تكرار كثير مما كنا قد قرأناه في رواياتـــه، وفي قصصه القصيرة، على الرغم من أنه كتب: «إنّني في أرذل العمر هذا لا أقوى على السيّر لأنّ رجليّ الاثنتين مكسورتان، وقد ذكرت سابقاً هذا، والتكرار بعيد عن شيمتي في الكتابة، إلا أنّ العاجز معذور، والعجز يؤلم جسدي كله» (المعرفة، ع ٥٩٣، شباط ٢٠١٣م)... وهـــو في هذا المقطع الصغير وحده يعترف بتكرار القول، وينكره أيضاً. والاعتراف بالتكرار في هذه الذكريات يتكرر أيضاً:

- لقـــد غامرت، وقولي في هذا الصـــدد معروف، وهو «حيث تكـــون المغامرة أكون أنا» (العدد نفسه، صفحة ١٦).

أما في العدد الذي سبقه فقد كتب «إنّ قولي المكرر والمعروف عن خوفي أن لا أموت قد لازمني طويلاً» (المعرفة، ع ٥٩٢، كانون الثاني ٢٠١٣».

وعلـــى الرغم من أنّه أعطى لسطـــوره عنوان «بعد أن بلغت التسعين شتـــاءً» فإنّه يخبرنا مـــرات عدّة في هذه السطـــور أنه بلغ التسعين (كـــذا..!!)... أما المـــواد والقضايا والجمل والعبارات والاقتباسات والأشعار المكررة في هذه السطور - على الرغم من قلة هذه السطور ومحدوديتها - فإنها كثيرة جداً، وبعضها مكرر في السطور نفسها.

ولأننا لم نُعنَ بغير السرد في كل ما كتبه «مينه» فإننا توقفنا هنا فحسب من أجل الاستنتاج النقـــدي والبرهنـــة على أن أدبه يتسم بكثـــرة التكرار الذي لا يخدم العمـــل الفني، بل غالباً ما يصير عالة عليه وسرطاناً يشوهه، على عكس بعض الأعمال الأدبية العالمية العظيمة التي كتبـــت على ضوء دراسات وخبرة موسيقية كبيرة يكون التكرار فيها جزءاً من العمل الإبداعي مثـــل روايتي فولكنر «الصخب والعنف، ونور في آب» أو روايتي توماس مان «الجبل السحري، والمـــوت في فينيسيا» أو كريات هرمـــن هيسه الزجاجية، أو طبل غونتـــر غراس النحاسي، أو روايات الكاتبة الفرنسية «مارغريت دوراس MARGUEITE DURAS» مؤلفة رواية «شدو

وشجن» الشهيرة، والمعتمدة أصلاً على المصطلح الموسيقي «moderato cantabile»، وقد ترجم هذه الرواية المغترب في فرنسا «نهاد التكرلي» شقيق المبدع القصصي العراقي «فؤاد التكرلي»... هذا إضافة إلى روايتها «العاشق» التي تكررت فيها المقاطع والأسماء والصفات والجمل على نحوٍ مبدئي موسيقي موزون لا يسيء إلى الرواية، بل يغنيها. (انظر مقدمة مترجم رواية العاشق، د.عبد الرزاق جعفر، منشورات دار منارات-دمشق، ط١، ١٩٨٦).

❀ ❀ ❀

لاحظ الدكتور «البطرس» وجود سمة التكرار في أدب «مينه» حين تحدث عن رواية «القطاف»، واقتبس نصاً من هذه الرواية، معلقاً عليه بما يأتي: «هذه الكلمات سنجدها حرفياً، في «الشمس في يوم غائم»، وهي كلمات الخياط للفتى الذي يعلمه رقصة الخنجر (البطرس، ص١٢٣).

أما في معرض حديثه عن رواية «الثلج يأتي من النافذة» فكتب المقطع الآتي: «ففي أعمال مينه الإبداعية، كثيراً ما نجد الفكرة، أو الحادثة، أو الموقف نفسه، وحتى الشخصية نفسها. وبراعة الكاتب تكمن في قدرته على تناول الحوادث والأحداث والشخصيات التي عرفها أو وقعت له، بشكل يوحي كأنها جديدة؛ ففي الثلج يأتي من النافذة، نجد كثيراً من الأحداث التي عرفناها في بقايا صور وغيرها، هذه الأحداث التي تركت كما يبدو أثرها، في تكوين «حنا»، فهو ما يلبث أن يعيدها ويكررها. هذه الأحداث تجعلنا نقول: إنّ فياض في الثلج يأتي من النافذة، هو حنا مينه، ولكن ليس حنا الطفل الذي عرفناه مباشرة في ثلاثية الطفولة، وإنما حنا المثقف الناضج، الهارب من وجه الرجعية». (البطرس، ص١٣٤).

وعلى الرغم من الموقف الإيجابي العام الذي اتخذه الدكتور «البطرس» إزاء أدب «مينه»، فإنه يشير في (الصفحة ١٧٧) إلى إصابة «مينه» بمرض الإنشائية، على الرغم من وصف هذا المرض بمرض المبدعين؛ لأنه يُلزم المؤلف بإحساس النقص نحو أعماله، لذلك يعيد كتابتها أو يعيد طرحها ثانية، في موضع آخر... دون أن يأبه بما قد يوجه إليه من نقد حول تكرار بعض الحوادث أو بعض الشخصيات التي يشعر الكاتب بالحاجة الماسة إلى إعادة ذكرها، لأنها من وجهة نظره، لم تستنفد طاقتها، أو أنه لم يستطع أن يقول من خلالها ما يريد.

الدكتور «عادل الفريجات» أشار بطريقة غير انتقادية إلى مظاهر التكرار في دراسته لروايتيّن من روايات «مينه»، إذ كتب الآتي:

« ... فحنا مينه مثلاً كتب في روايتيه «الذئب الأغبر والأرقش والغجرية» عن الفساد في الوطن العربي برمز شفاف، مقدّماً صورة نمطية عن بطله المكرر في روايات له سابقة» (الخطاب وتقنية السرد، ص ٦).

وقد قارب الدكتور الناقد شخصية الصيّاد «الأرقش» بشخصية الخياط في رواية «الشمس في يوم غائم»، كما نفهم من السطور التي وصف بها «الفريجات» هذه الشخصية؛ حتى إنّ مفردة القلاع تتكرر بين روايتيه «الشمس في يوم غائم، والذئب الأسود»: «ولذلك يبدو أنّ الأرقش شبيه بأبطال كثيرين لحنا مينه من الطروسي إلى المرسلني إلى فياض إلى صالح الحزوم إلى رزق الله المخزومي، وغيرهم وغيرهم... ولهذا وجدنا مصطلح العدالة الاجتماعية يتردد بوضوح في ثنايا هذه الرواية، وهو جزء لا يتجزأ من رؤية هذا الكاتب الذي ثابر على تكرارها في رواياته التي قاربت الأربعين» (الخطاب وتقنيات السرد، ص١٤-١٥).

أما الأستاذ «حسني هلال» فقد لاحظ أيضاً، من خلال استعراضه لكتاب «الجسد بين اللذة والألم»، سمة التكرار في مقالات هذا الكِتاب، فكتب ما يلي: « ... وأخرى ذاتية من الصعوبة تخطيها، تخص الكاتب عينه، مثل تكرار بعض الأفكار في المقالات، سواء منها، التي يحلو للكاتب تأكيدها عن سابق قصد وهدف، أم تلك التي تمر في السياقات عفو الخاطر، ولاسيّما إذا ما كان الكاتب غزير الإنتاج كحنا مينه» (جريدة النور).

أظن أنّ غزارة الإنتاج، التي هي سمة أساسية من سمات أدب «مينه»، لها علاقة سلبية، مباشرة وغير مباشرة في الآن معاً، ليس في موضوع الإعادة والتكرار فحسب، بل في محاولة الإصرار على تأكيد مفاهيم وأفكار أيديولوجية محددة ومسبقة، يريد الكاتب فرضها داخل العمل الروائي بوصفها حقائق مطلقة، ملتزماً بمفهوم الواقعية، وبنظرية الانعكاس، كما ظهرت في الأدبيات الكلاسيكية للماركسية اللينينية التقليدية!

حول مفهوم الواقعية ونظرية الانعكاس

على الرغم من تضلع «حنا مينه» لاحقاً في الشؤون والأساليب الفنية في الرواية، وكتابته كثيراً من الروايات التي كادت تصل مرحلة الاكتمال في بعض الروايات المتميزة، لكنه انطلق من مفهوم وتصورات فكرية - ولا أقول أيديولوجية أحادية النظرة - تولي أهمية بالغة، أساسية وأولوية، للمضمون الاجتماعي والموقف السياسي؛ ولهذا شطب في كتابه «كيف حملت القلم» على «جون شتاينبك» لأنه كتب بنظرة مغايرة بعد زيارته لفيتنام، بل إنّه حاول الغمز من قناة

وأسلـوب كل مـن «فولكنر وجويس» لأن هذا الأسلوب «لا يُلائـم القارئ العربي، ص ١٠٤» دون أن نعـرف كيف أو لماذا لا يلائم القارئ العربي، وفيما لو كان هذا القارئ منعزلاً عما يدور في الجانب الغربي من الكرة الأرضية؟!... كما أنّه أعلن الحرب على «كافكا» في الصفحة (١٧٧).

في الفصل المعنـون بـ«الرواية والحياة والواقع والانعكاس» من كتاب «كيف حملت القلم» يطرح «مينـه» نظرية أو مفهوم الانعكاس وضرورة التقيد بقوانيـن وشروط النظرية المادية الجدليـة في الفن؛ إذ يعـدّ أنَّ الموقف السياسي النهائي من الطبقة العاملة، ومن المستقبل، هو الحَكَمَ الفاصل في أهمية الأديب وأدبه، ويظهر ذلك من خلال مقارنته بين أدب «تولستوي وغوركـي»، أو من خلال انتقاده لأفـكار وآراء «فرجينيا وولف، وهنري جيمس، وغيرهم» في رؤيتهم إلى الرواية، أو انطلاقاتهم النظرية...إلخ.

مـع أن هذا الجدل أصبح قديمـاً وعقيماً، لكني أرى، هنا، أن نظـرة «مينه» إلى الأدب بوصفـه مجرد وظيفة اجتماعيـة وسياسية هو نقطة الضعف الأساسيـة في هذه النظرية الماركسيـة التقليديـة، على الرغم من جهوده لالتقاط ما هو حـيّ وديناميكي وتقدمي في تلـك النظرية. ولذا أعتقد أن متغيرات العصر والحياة، والتغيرات الاقتصادية والاجتماعية الكبـرى، تفرض علينا اليوم النظـر إلى العالم والحياة والأدب برؤية جديدة، أو نوسع رؤيتنا القديمة على أقل تقدير.

وإذا تابعنا سطور «مينه» في هذا الفصل من كتاب «كيف حملت القلم»، انطلاقاً من مفهوم الانعكاسـ الذي يتمسك به، حتى إن أعطاه مفهوماً جديـداً أكثر حياة من المفهوم التقليدي القديـم – وضـرورة الوظيفة الاجتماعية لـلأدب، أو ارتباط الأديـب بالمستقبل والطبقات الصاعـدة... إلخ، فـإن الكاتب وصل إلى النتائج نفسها التي كان قـد توصل إليها لينين في عصـره، ولاسيّما في موضوع المقاربـة والمقارنة بين أدب تولستوي، الذي يصفه بالمحافظ والحالـم، وغوركي الذي تغنى بأنشودة الصقر ونشيـد العاصفة كما وصفه «مينه» في فصل سابـق، وكان موقفه سلبياً من دوستويفسكي في الصفحة نفسها، لأنه كان قد خاطب الشعب الروسي بالصبر والاحتمال «بدلاً من أن يحث الوطن ويهيّج روح المقاومة»...

ويعـود «مينـه»، في مكان آخر من كتابـه المذكور آنفاً، إلى الغمز مـن أهمية فكر تولستوي ودوستويفسكي، وحتى «تورغينيف» بالقياس إلى غوركي، انطلاقاً من إدانته لواقعيتهم التي وصفها بالنائحة مقابل واقعية غوركي الرومانتيكية الثورية العمالية!! (كيف حملت القلم، ص١٨٩).

لابـد أنّ الانطلاق من نظريات ومواقـف محددة، ولاسيّما إذا كانـت متشددة أو أحادية الجانب في النظر إلى الأمور، ستبعدنا عن جادة الصواب، أو تدفعنا إلى التزمت، وفي نهاية المطـاف سنلغي جهود الآخرين؛ وإلّا أين سنضـع أدب دوستويفسكي العظيم (أكبر خبير في شـؤون النفس البشرية العجيبة الغريبة) مقابل جملته التـي طالبت الشعب الروسي بالصبر والاحتمـال، وماذا سنفعل بملحمة «الحرب والسـلام» إذا كان تولستوي قد جنح إلى الجانب المتسامح والمثالي الحالم في الإنسان؟!

كيف الحكم على «فرجينيا وولف»، مبدعة رواية «الأمواج»؟ وما الذي تعنيه رواية الأمواج فـي عالم الأدب؟! إذا تشبثنا بإحـدى دراساتها الأدبية التي تقسم فيها الروائيين إلى ماديين وروحيين، مجـاراة لعصرها ولبيئتها الإنكليزية المحافظة كمـا وصفها «مينه» في الصفحة (٧١) من كتابه؟

أتـرك الإجابة عن هـذه التساؤلات للقراء من أجل الوصول إلى نظـرة شمولية وإنسانية سليمـة، وإلى رؤيا للعالم أقل تطرفاً وحدّة بالنسبـة إلى المفاهيم والمواقف الأدبية... بقدر مـا نرحب بمسعى «روجيه غارودي» لتوسيـع ضفاف الواقعية، وتطوير النظرة الماركسية في الأدب، وعدم الخوف من «تسييب» الواقعية، الأمر الذي لا يميل إليه «مينه» في معرض حديثه عن الناقد والمفكر الكبير حسين مروة، (صفحة ١٥٨).

إنّ درجـة التطابق مع الواقع، والخلط بيـن الذاتي والموضوعي، ومحاولة عكس التجربة الشخصيـة وتحويلها إلى نمـاذج مرسومة (محددة ومحدودة)، لا تخـدم بالضرورة المفهوم الحديـث لـلأدب، ولاسيّما في جوانبه السردية ذات الاتجـاه التخيّلي الذي يحررنا من قيود الواقـع ومواضعاته وشروط قوانينه، إن لم أقل يضعف موهبة التخيّل التي هي ركيزة أساسية يحتاج إليها المبدع ليجيء أدبه فنيّاً ورؤيويّاً... فنّاً رفيع المستوى، يفوق سذاجة ما هو عادي وسطحـي... ما هـو مرئي ومبتذل، ربما نصادفه في حياتنا اليومية - بطريقة مكررة - على قارعة الطريق!

❀ ❀ ❀

وإذا نجحنـا في لفت نظر القـارئ الكريم إلى ما كنا قد أشرنـا إليه حول غياب أسلوب «تعـدد الأصوات» أو حول موضوعـة عملية التكرار والاستفاضة والإسهـاب، وإعادة القول، وإعـادة المشاهد، والتمسك بالواقعيـة أُحادية الضفة، ونظرية الانعكاس التقليدية... إلى

آخـر هذه القائمة من السلبيات - نكون قد نجحنا في التركيز على نقاط الضعف الأساسية التي أفسدت البناء الفني لمعظم روايات الكاتب «حنا مينه»، من دون أن يعني هذا الاستنتاج النقدي أن أدبه ضعيف أو غير فني، بل إنّه غير محبوك وغير مكتمل البناء بخلاف الأعمال الأدبية العالمية الخالدة/ النموذجية، أو بعض الانجازات العربية القليلة (المحدودة).

وكي نكون موضوعيين ومنصفين علينا الآن أن نتحدث عن الجوانب الإيجابية في رواياته الأخيـرة، ولاسيّما في أعماله المميزة (الثلج يأتي من النافذة، والشمس في يوم غائم، وبقايا صـور، وبعض القصص القصيرة... إلخ) ليس من أجـل الموازنة أو الإنصاف المطلوب في عمليـة النقد، بقدر ما هو إعطـاء كل ذي حق حقه كما يقال في التعبيرات الأدبية البلاغية، مـن دون أن نقـع في إشكالية التناقض النقـدي؛ إذ إنَّ أدب «مينه» هو الذي يحمل الوجهين المتناقضين: الوجه الإيجابي الذي يكاد يكون مطلقاً من حيث الأفكار والمواقف -باستثناءات قليلة، منها الموقف الغامض والملتبس من المرأة، إضافة إلى النزوع لتكريس بعض المفاهيم أو التعبيرات اللاهوتية ذات الطابع المسيحي بالدرجة الأولى - والوجه الآخر (السلبي)، لكن المحدود في طرائق وأساليب البناء الفني.

الجوانب الإيجابية في روايات «حنّا مينه» الأخيرة

علـى الرغم مـن أن الكاتب رَكّز في رواياتــه الأخيرة على الجوانــب الذاتية والعلاقات العاطفيــة والجنسية، ولاسيّما في روايتيّ «النار بيــن أصابع امرأة، وامرأة تجهل أنها امرأة»، غير أنهما لا تخلوان من الجوانب الإيجابية ضمن توجهاته السياسية والاجتماعية المعروفة؛ ولذلك اتخذ الكاتب موقفاً سياسياً عربياً ثابتاً في تأكيد عروبة (الإسكندرونة) بوصفها قضاءً عربيــاً سليباً كما ورد في الصفحة (٢٧) من روايــة «امرأة تجهل أنها امرأة»، وإن كان موقفه هذا قد اتسم بالإعلانية المباشرة ولم يأتِ بطريقة فنية ذكية (الصفحات ٤٧، ٥٠). في حين ظهر هذا الموقــف السياسي المهم من قضية الإسكندرونة بطريقة إيجابية غير مباشرة في أولى رواياته: «المصابيح الزرق».

أمــا في رواية (النار بين أصابع امــرأة ٢٠٠٩م) فقد أكد أيضاً ضرورة استرجاع الأراضي السليبــة ومنها «فلسطين والإسكندرونة»، إضافــة إلى المواقف السياسية الإيجابية التقدمية المعروفة، ومنها ما يتعلق بضرورة نهضة الأمة العربية ووحدتها... مع إعادة ما كان قد كتبه في رواياته السابقة من عدائه للاستعمار الأجنبي، وعدائه للرأسمالية المتوحشة التي تقودها

الآن الولايات المتحدة الأمريكية، إلى آخر هذه القائمة من أفكار ومعطيات ومبادئ، وإن كنا قد لمسنا ضعفاً فنيّاً في طريقة معالجة هذه المواقف وإدخالها في الرواية بطريقة الإقحام والقسر، كأنها هدف بذاتها، إذ بدت المقاطع السياسية بمنزلة مقالات في جريدة وليست جزءاً لا يتجزأ من وحدة بناء الرواية.

أما على صعيد الأفكار والمفاهيم والمواقف، فعلينا أن نسجل هنا موقفاً متقدماً ومتحضراً بالنسبة إلى مفهوم الأخلاق، إذ إنَّ الكاتب «حنا مينه» يدين تخلف الشرق من ناحية المفاهيم الاجتماعية والأخلاقية، ولا يعدّ الأخلاق الحقيقية قائمة على الأعضاء التناسلية، أو مرتبطة بها ارتباطاً مطلقاً، وإنّ الزنا الحقيقي ليس في الخاتم الذهبي أو الفضي، بل في فساد الأخلاق (الصفحة ١١٧، من رواية امرأة تجهل أنها امرأة)... وكما لمسناه في صفحات متعددة من رواية «النار بين أصابع امرأة» مثل:(١٥٧، ١٩٥).

ولا بد أن الأفكار التي يطرحها الدكتور «أنداش» حول تلوث النفس البشرية، ودعوته إلى الحرية الجنسية حدّ الإباحية، أو نزع برقع الحياء ونبذ أشكال التستر، ذكرتني ببعض أفكار وآراء عالم النفس الألماني الأصل «ولهلم رايش» (الصفحة ٢١٥، ٢١٧، رواية النار بين أصابع امرأة).

الصور الشعرية، وقوة الكثافة الشعرية، والبلاغة اللغوية، والاستشهاد بالأبيات أو المقاطع الشعرية الشهيرة (من التراث ومن الإبداع المعاصر)، والحِكم والأمثال الشعبية، إضافة إلى الأغاني الجميلة، ولاسيّما أغاني كوكب الشرق السيدة أم كلثوم، كلها من العناصر الإيجابية ومراكز القوة في أدب «مينه» التي أشرنا إليها مراراً، والتي يعيد تأكيدها الروائي في رواياته الأخيرة أيضاً (رواية امرأة تجهل أنها امرأة، ص ٦٠)، وإن كنا سجلنا عليه ظاهرة الإفراط في التكرار، وإعادة القول، ولاسيّما فيما يتعلق باستعاراته التراثية عامة، والمفاهيم أو الأفكار أو النصوص ذات الطابع الديني المسيحي خاصة.

ومن الواجب أن نعيد، هنا، التذكير بإشارة الدكتورة «نجاح العطار» إلى اللغة الشاعرية التي ميزت «بقايا صور»، إضافة إلى تلمسنا الصور الشعرية والأدبية الجميلة في تلك البقايا، ولاسيّما في الصفحة (٥٧)، من دون إغفال صور الإنسانية المعذّبة وجور التقاليد الاجتماعية كما ظهر في صفحات مثل (١٠٨) وصور ظلم الإنسان لأخيه الإنسان (ص ١٣٨).... وكنا قد أشرنا في الفصل الخاص عن رواية «الشمس في يوم غائم» إلى الصور الشعرية البديعة في بعض صفحات تلك الرواية.

وكذلـــك لنا في الصفحة (٦٠) وما بعدها من رواية «امـــرأة تجهل أنها امرأة» مثال طيب على قوة الإنشاء والتركيب، إذ ينجح الكاتب في رسم صور تفصيلية بديعة، وكأنه يستعير من الفنـــون المجاورة: ولاسيّما الشعر والرسم؛ ولهذا نُذكّـــر بما كنا قد كتبناه في الفصل التاسع من هذا الكتاب، في معرض حديثنا عن مقدرة «مينه» الأدبية على الوصف والرسم بالكلمات، والاستعارة من الفنون المجاورة (الشعر، والرسم، والموسيقى)، وما انتبه إليه الناقد العراقي الدكتـــور «قيس كاظم الجنابي» إلى اهتمامات «مينه» فـــي رواية «الشراع والعاصفة» في بناء المشهد الوصفي.... المشهد الوصفي الذي بلغ به ذروة الأسلوب الشعري في بعض صفحات رواية «الدّقل»، الأسلوب الشعري الذي عجزنا عن التعبير عن روعته وعظمته.

ومـــن الجوانب الإيجابية فـــي أدب «مينه» أن رواية «النار بيـــن أصابع امرأة» لا تخلو من التفاتات ذكية كما في نهاية الصفحة (٨٤)، أو آراء سديدة (ص ٦٣)، وكشوفات جريئة (ص ٨٩) حتى إن كانت إباحية الطابع، وكشوفات نفسية وطبية كما في صفحات مثل (١١١ ، ١٨٧)، وإن كان بعضها ربما مقتبساً من أقوال مشاهير علماء النفس أو كتب فلسفية ونفسية.

المراجع

(١)- حنا مينه: رواية النار بين أصابع امرأة، الطبعة الأولى- دار الآداب في بيروت، ٢٠٠٧م

(٢)- د. عاطف عطا الله البطرس: حنا مينه (المعيش والمتخيل) دار الينابيع، دمشق ٢٠٠٤م

(٣)- د. عادل الفريجات: الخطاب وتقنية السرد في النص الروائي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م.

(٤)- حنا مينه: رواية امرأة تجهل أنها امرأة، الطبعة الأولى، دار الآداب في بيروت، ٢٠٠٩م.

(٥)- جريدة النور، العدد ٥٢٩، ٢٥ نيسان، ٢٠١٢م.

(٦)- حنا مينه: كيف حملت القلم، الطبعة الأولى، منشورات دار الآداب، ١٩٨٦م.

(٧)- العطار: تقديمها لرواية مينه «بقايا صور»، منشورات وزارة الثقافة السورية- دمشق، ١٩٧٥م.

التائيّات في الشعر الباطني والشعر الصوفي

تائيّة عمر بن الفارض نموذجاً

علي م. أمين

التائيّات هي قصائد تشترك بروي واحد هو التّاء، وهي غالباً قصائد روحانية تتعلق بالتصوف وبالفكر الباطني التأويلي، وبعضها في مدح آل البيت. وقد أحصى المحامي الدكتور خضر الحموي خمس عشرة قصيدة تائيّة، وتمتاز التائيّات بأنها قصائد طويلة غالباً، تتجاوز مئة بيت من الشعر، وقد تتجاوز المئات كما في تائيّة عمر بن الفارض، أو تائيّة عامر البصري.

التّصوف ونشأته

قبل البدء، لا بدّ من الإشارة إلى أن ابن الفارض شاعر صوفي معروف، ولهذا سنعرّج قليلاً على التعريف بالصوفية والتصوف باقتضاب شديد، فالصوفية: كما ورد في قاموس «المنجد»: فئة من المتعبدين، واحدهم «الصوفي» وهو عندهم من كان فانياً بنفسه باقياً بالله تعالى، مستخلصاً من الطبائع متصلاً بحقيقة الحقائق».

ولم يتّفق الدّارسون حول أصل التسمية؛ إلاّ أن أغلبهم يرجعها إلى مادة الصوف، إذ إن بعض الصوفيين كانوا يرتدون ثياباً مصنوعة من صوف الغنم دلالة على الخشونة، وترك الرفاهية التي يسعى إليها الآخرون، ويرجع بعض الدارسين كلمة الصوفية إلى أصل يوناني من كلمة (صوفي) (SOPHY) أي الحكمة.

ويعـــرّف ابن خلدون الصوفية أو التصوف، فيقـــول: «إنه من الأمور الشرعية الحادثة في الملة، وأصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمّة وكبارها من الصحابة والتابعين من بعدهـــم طريقة الحق والهداية، وأصلها العكوف على العبـــادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراضـــ عن زخرف الدنيا والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة».

والتصـــوف نتج عن تيار الزهـــد الذي بدأ منذ الأيام الأولـــى للإسلام، فبعض الصحابة كانـــوا من الزاهدين المتعبدين، ثم تطور الأمر ليصبح طريقة أو طرائق متشعبة بعدد مشايخ الصوفية أصحاب الطرائق.

وقـــد ورد في مقدمة ابن خلـــدون أن الصوفية قد تداخلت مـــع الإسماعيلية، وأن بعض المتصوفيـــن قد أخذوا من الفكر الإسماعيلـــي؛ وقد يكون هذا صحيحاً لأن كثيراً من مبادئ التصـــوف ومفاهيمه ونظرته إلى الدين والحياة تتفـــق مع الفكر الإسماعيلي، ولكن لا بد من التوضيح والتأكيد أن الفكر الإسماعيلي ليس فكراً صوفياً.

ولا مجـــال هنا للتّفصيل أكثر، إذ إن هذا الموضوع دقيق ويحتاج إلى توضيح وشرح كثير. ولنعـــد إلى التائيات، التي هي عبارة عـــن قصائد تعبديّة يشرح من خلالها الصوفي مشاعره وحبه للذات الإلهية وتقربه منها.

الشاعر ابن الفارض

لا شـــكّ أن ابن الفارض نال شهرة جعلته معروفاً لـــدى الخاصة والعامة. هو أبو القاسم شـــرف الدين عمر بن الفارض. ولد في القاهرة (٥٧٦-٦٣٢هجري) - (١١٨٢-١٢٣٤م) في الرابع من ذي القعدة من أسرة ميسورة، ولكنه مال إلى الزهد منذ أول أمره فكان يذهب إلى الاعتكاف والتعبد في جبل المقطم شرقي القاهرة. ويقال إن أصل أسرته من حماة.

ولابـــن الفارض ديوان مطبوع أكثر من مـــرّة، وبأكثر من عهد، ويتضمـــن الديوان إضافة إلـــى التائية الكبـــرى، قصائد أخرى مشهورة أيضاً منها: سائـــق الأظعان «وهي أولى قصائد الديـــوان»، وما بين معترك الأحداق والمهج، وزدني بفرط الحب، وغيري على السلوان قادر، وأنتم فروضي ونفلي، وغيرها.

يمتـــاز شعر ابن الفارض بالرقة في الغزل، والبراعة في الترميز والتضمين. ولكن يؤخذ عليـــه الصّنعة وكثرة الجناس والطباق وفنون البديع الأخرى ويكاد يجمع الدارسون على هذا

الـــرأي في ابن الفارض، مما جعل بعض أبياته الشعرية خالية من الروح، ويشعر المرء أنها أضيفــت إلى القصيدة وأقحمت فيها لإبراز براعة الشاعر في تركيب الطباق والجناس وكأنّ هذين الأمرين هما الهدف المنشود لديه قبل كل شيء.

ومن قراءة القصيدة نلمس ذلــك جلياً وواضحاً، فطول القصيدة المفرط، والمبالغ فيه كثيــراً نجم عن إقحام مثل هذه الأمور فيها، علمــاً أن الشاعر يكون قد أعطى الفكرة التي يريدهــا في بيــت أو بيتين، وأرى أننا نستطيع حذف كثير من الأبيات من القصيدة من دون أن تتأثر فكرة الشاعر وتصبح القصيدة أقصر، وأقل إثارة للملل حين قراءتها، ويمكن حينئذٍ التمعّن في أفكارها الصوفية.

وعلــى الرغم من ذلك فالقصيــدة ذات أهمية كبيرة لأنها تلخص مذهب ابن الفارض في التصــوف والشعر، فهــو يورد فيها معظم الأفــكار والمصطلحات الصوفيــة التي يؤمن بها الصوفيــون ويمضون حياتهم لتجسيدها في الواقع. وهــذه الأفكار ترد في قصائد أخرى لابــن الفارض أيضاً، أمّا التائيــة فلم يقسّمها الشاعر بنفسه، ولكــنّ الشّارحين والدّارسين قسموهــا، كلٌّ حسب فهمه، إلى عدة أقسام تختلف من دراسة إلى أخرى. وقد قسّمها الكاتب معروف زريق في كتابه «ابن الفارض عميد الحب الإلهي» إلى ستة أقسام:

١- آلام الحــب الصادق. ٢-اتهامات الحبيبة. ٣-دفع التهــم. ٤-الفناء في الحبيبة. ٥-كرامات أهل الفناء. ٦-النبي مثال الفانين.

ولكن هــذه التقسيمات غير كافية، فالقصيدة بطولها المفــرط إذ تزيد عن (٧٦٠) بيتاً، (تختلــف بحسب الروايات والطبعــات)؛ فهي تحتاج إلى تقسيم أكثر دقة. وقد قسمها الكاتب يوسف سامي اليوسف إلى ثلاث لحظات:

١- لحظة الفصال إذ يحاور ويتوق إلى الوصال.

٢- لحظة الاتحاد والتماهي.

٣- لحظة العَلَيان المطلق واكتشاف الحقيقة باكتشاف النفس والتعرف إليها، الأمر الذي من شأنه أن يتضمن النظرية الصوفية.

كما أنه صنفها إلى صنفين من حيث محتواها:

أولاً- صنــف فكري، أو نظري، صريح وبعيد عن الأدبية التقليدية بعض الشيء لأن مدار النص على أخيلة ووجدانات، وليــس على أفكار مذهبية ناجزة.

ثانياً: صنف ذاتي قائم على الغلو في تضخيم المحتوى النفسي. الأمر الذي من شأنه أن يقرّب هذا المحتوى من الأدبية بوجه عام أو أن يضعه في صميمها.

ولنبدأ بالتعرف إلى التائية من أولها:

المطلع: هو القسم الذي سمي بآلام الحب الصادق؛ والذي يبلغ سبعين بيتاً ونيفاً ويتضمن تجلّي المحبوب وعذاب ابن الفارض وآلامه في حبه، وصبره وتجلّده على البعد والمشقة ومغالبة الوشاة، ويظل مصمّماً على حبّه وثابتاً في موقفه، محافظاً على عهده. ويبقى المحبوب غاية ومنى قلبه، ولا يأبه في ذلك للوشاة الذين ينعتونه بالتهتك والخلاعة، وهذه التعابير لها مدلولات صوفيّة لا تمتّ إلى معانيها الحقيقية بصلة كبيرة. تبدأ قصيدة ابن الفارض بهذا البيت:

(١) سقتني حميّا الحبّ راحة مقلتي   وكأسي محيّا من عن الحسن جلّت

يبدأ بمشاهدة المحبوب أو المحبوبة، والمقصود هنا الذّات الإلهية، أو النور الإلهي، فابن الفارض ينتشي برؤية وجه المحبوبة التي تتمثل له كما ينتشي من شرب كأس مدام، وكأسه هو وجه الحبيب. وهذا الانتشاء والسكر يؤدّي إلى التعلّق بالمحبوبة تعلّقاً ينسيه ما حوله. فكأنه شرب الخمرة من رؤية وجه المحبوب. وألفاظ الشراب، والسكر، والصحو، هي الألفاظ التي تناولها ابن الفارض في قصيدته «نظم السلوك» بإفراط، لأنه -كما قيل- كان يغيب عن الوعي أياماً من فرط التولّه والانجذاب للمحبوبة، ثم يعود للصحو. وكان في صحوه يملي مقاطع من هذه القصيدة. وهذا التقطع في إملائها يفسر تداخل الأفكار والحالات التي كان يمر بها طوال القصيدة. وعندما كان يملي فإنما كان بتأثير حالة الغيبوبة التي مرّ بها.

وبعد أن نترك المطلع المعبّر عن تجلّي الحبيب، نجد أن الشاعر ينتقل إلى حالة جديدة في مخاطبة المحبوب والتّودّد له، يشكو له ويبث لواعجه طالباً نعمة المشاهدة، ويشرح معاناته، وحاله إذا لم يحظ برضا من يحب؛ يقول ابن الفارض:

(٦) وأبثثتها مابي، ولم يك حاضري   رقيب لها، حاظٍ بخلوة جلوتي

(٧) وقلت وحالي بالصبابة شاهد   ووجدي بها ماحيّ والفقد مثبتي

(٨) هَبي،قبل يُفني الحب مني بقية   أراك بها. لي نظرة المتلفت

وفي حال المشاهدة يكون في حالة فرح غامر، يغيب في حب المحبوب ويتوهم المشاهدة، أو تتمثل له هذه المشاهدة، وهي مشاهدة روحية لا يصل إليها إلا كل من أخلص في حبه للمحبوب وذاب فيـه عشقاً. فابن الفارض يقول: «ووجدي بها ما حـيّ والفقد مثبتي»، والإثبات (الصحو) يتوافق مع حالات النفس الثلاث في معراجها الروحي: الأولى طبيعية عادية، والثانية: غير عادية، والثالثة: فوق العادية أو الطبيعية. فالأولى: هي حالة الشعور أو الوعي التي يتمتع بها كل الناس في أثناء يقظتهم، يطلق عليـها الصوفيون «حالة الصحو». والثانية: هي حالة فقدان ذلك الوعي فـي أثناء الوجد الصوفي وهي المسمّـاة: «حالة السكر»، والثالثة: حالة وعي ثانٍ، يرتفـع فيها الوجد الصوفي إلى أعلى درجاته، المسمّاة: «صحو الجمع»، أو الصحو الثاني. والحالة هذه، هي حالة الشهود التـي يشعر فيها الصوفي بالاتحاد مع الله. وعندما لا يستطيع الصوفي الوصول إلـى مرحلـة الاتحاد والمشاهدة، لسبب مـن الأسباب، فإنه يشعر بالحـزن والعذاب الرّوحي، ولكنّه عذاب لذيذ وعذاب لا يقود إلى المذلة، وإنّما يشعر الصوفي بالفخر والعزة لهذا الموقف الخاضع المتذلّل للمحبوب، فبكاؤه وحرقته لا يماثلهما شيء، وحول ذلك يقول ابن الفارض:

(١١) ولو أن مابي بالجبال وكان طو	رسيـنا بها قبل التجلّي لدكت
(١٣) فطوفان نوح عند نَوحي كأدمعي	وإيقاد نيران الخليل كلوعتي
(١٤) ولولا زفيري أغرقتني أدمعي	ولولا دموعي أحرقتني زفرتي

ويتجلّـد الشاعر أمام تمنّع المحبوبة ويصبر علـى صدها. ويصف تجلده وعذابه بأبيات كثيرة إلى أن تظـهر المحبوبة فينسى العذاب:

(٥٦) وما هو إلا أن ظهـرت لنـاظري	بأكمل أوصاف عن الحسن أربت
(٥٧) فحلّيتِ لي البلوى، فخليتِ بينها	وبيني فكانت منك أجمـل حلية

يصـف الشاعر حـالات الاقتراب من المحبوب والفنـاء به، ويرى نفسه متحـداً بذات الحبيب، فتغيب الأنا في (هو) المحبوب فيصبح المحبوب هو (أنا). فيقول:

(٥١٦) وأنظر في مرآة حسني كي أرى	جمال وجودي في شهودي طلعتي

يـكاد جميع الصوفيين يلتقون عنـد هذه النقطة (الاتحاد والفناء) فغايـة التعبد والـزهد، والتفكيـر المستمـر في الخلق والخالق هي التقـرب من الله، وفي أثناء ممارسـة الطـقوس الخاصة بالصوفيين، من عبادات عادية وغير عادية (النوافـل)، يصـل المتصوفة إلى حالة من

الوجد والتشوق والانفعال، يشعرون من خلالها أنهم وصلوا إلى حالة الاتصال بالذات الإلهية، وبعضهم يتوهم المشاهدة، أو أن ذات الله قد حلّت فيهم، وأصبحوا في حالة من الوجد والاندماج لا يكاد الصوفي يفرق بين نفسه وذات المحبوب (الذات الإلهية)، فيتكلم كلاماً تنتفي فيه الأنا أو الذات البشرية، ويتحدث بلسان الـ: (هو أو هي)؛ أي الذات الإلهية، ومن هؤلاء الصوفيين الحلاج والبسطامي وابن الفارض، وغيرهم. ولكن درجات الحلول، أو الاتحاد، تختلف لدى كلٍّ منهم. والحلولية فكرة مستمدة من فكرة أفلاطون الإشراقية، أو من الفلسفة الهندية، إلاّ أن ابن الفارض الذي يكاد يصل إلى هذه الحالة، يتحاشى قدر المستطاع أن يتهور إلى هذا الحد فنراه يقف على شفير الهاوية ثم يتراجع إلى الوراء معلناً تمسّكه بتعاليم الإسلام. فيحاول دائماً نفي صفة الحلولية عن مذهبه، على الرغم من أن كثيراً من أبيات القصيدة (التائية الكبرى) صيغت بحيث انتفت (تاء المخاطب) بين ابن الفارض والذات الإلهية، ويتحدث ابن الفارض بصيغة المتكلم على لسان الـ(هي) أي المحبوبة (الذات الإلهية).

ويقول الكاتب يوسف سامي اليوسف عن ذلك:

«وهذه الـ (هي) مبثوثة في التائيّة كلها على وجه التقريب حتى لكأنها المحور الذي تدور عليه القصيدة والكون في آن واحد». ومن الأمثلة على ذلك:

(١٥٨) وهمت بها في عالم الأمر حيث لا	ظهور وكانت نشوتي قبل نشأتي
(١٥٩) فأفنى الهوى مالم يكن ثم باقياً	هنا من صفات بيننا فاضمحلّت
(١٦٠) فألقيت ما ألقيت عني صادراً	إليّ ومني وارداً بمزيدتي

ويقول أيضاً حول الاتحاد:

(٢٣٩) وها أنا أبدي في اتحادي مبدئي	وأنهي انتهائي في تواضع رفعتي
(٢١٠) جلت في تجلّيها، الوجود لناظري	ففي كل مرئيٍّ أراها برؤيتي
(٢١١) وأشهدت عيني إذ بدت فوجدتني	هنالك، إياها بجلوة خلوتي

لكنه ينزلق أحياناً ليقترب من أقوال الحلوليين، فهو يجد نفسه إيّاها (أي الذات الإلهية) ولكنه لا يقرّ بالحلول، فالاتحاد درجة تقل عن الحلولية في نظر ابن الفارض وأمثاله. ويتعمّق ابن الفارض أكثر فأكثر في الاتحاد فيكاد يتلامس مع الحلوليّين، ولكن مع وقف التصريح بذلك:

(٢١٤) ففي الصحو بعد المحو لم أك غيرها	وذاتي بذاتي إذ تحلّت تجلّتِ

ويقول أيضاً:

(٢١٧) فقد رفعت تاء المخاطب بيننا وفي رفعها عن فرقة الفرق رفعتي

ومن ذلك أيضاً:

(٤٥٩) إليّ رسولاً كنت مني مرسلاً وذاتي بآياتي عليّ استدلّت

وفي هذا الصدد يقول الكاتب يوسف سامي اليوسف: «والحقيقة أن النصف الثاني من التائية يكاد يكون مخصصاً لهذا المعنى، أقصد الاعتقاد بأنّه ما وجد سوى نفسه بعد اتحاده بال(هي) المطلقة التي لا يعدو كونها هويته وجوهر نفسه». ولكن بعد هذا الغلو يعود ابن الفارض لينفي عن نفسه صفة الحلول فيقول:

(٢٨٤) ولي في أتمّ الرؤيتين إشارة تنزّه عن رأي الحلول عقيدتي

فهو لم يتوحّد مع الذّات الإلهية توحداً حلولياً، كما أنّه لم يناد بوحدة الوجود كما فعل بعضهم الآخر وعلى رأسهم ابن عربي.

التوحيد

إن نظرية التوحيد الإسلامية واحدة في كلّ آن وزمان، وقد ورد ذلك جلياً في سورة الإخلاص ﴿**قُلْ هُوَ اللهُ أَحَد * اللهُ الصَّمَدُ * لم يَلِدْ وَلَمْ يُولَد * وَلَمْ يَكُن لَّهُ كفُواً أَحَد**﴾. وقد فصّل الإمام علي بن أبي طالب في نهج البلاغة أسس هذا التوحيد قائلاً: «ما وحّده من كيّفه، ولا حقيقته أصاب من مثّله، ولا إيّاه عنى من شبّهه، ولا صمده من أشار إليه وتوهّمه، كلّ معروف بنفسه مصنوع، وكل قائم في سواه معلول...»، وقال أيضاً: «لا تصحبه الأوقات، ولا ترفده الأدوات، سبق الأوقات كونه والعدم وجوده والابتداء أزله». وقال أيضاً: «لا تناله الأوهام فتقدره، ولا تتوهمه الفطن فتصوره ولا تدركه الحواس فتحسه، ولا تلمسه الأيدي فتمسّه».

فهل يمكن أن ينطبق هذا الكلام المعبّر العظيم، والإمام علي خير من تعبّد ووحّد، على حالات ابن الفارض وغيره من أهل الصوفية الذين يتوهمون أنهم يتّحدون بالذات الإلهية؟

ولما كانت الذات الإلهية واحدة، فلا بدّ من أن يعترف الصوفي بهذه الوحدانية، فلا يشرك مع الله أحداً. وبقراءة تائية ابن الفارض نعثر على بعض الأبيات التي تؤكد الوحدانية،

علمــاً أنه يستغرق جــلّ القصيدة في التعبير عن محبته للمحبوب والتوحد معه: وهو لا يحب سوى هذه الحبيبة ويقول:

(٦٥) **ولو خطرت لي، في سواك، إرادة ... على خاطري سهواً قضيت بردتــي**

فهــو يقضي على نفسه بالردة والرجوع عن الدين لــو خطر له خاطر ولو سهواً في سوى هــذه المحبوبة، أو انجذب نحو غيرها، إذاً فهي حبيبة واحدة لا يوجد سواها، وعند التوحد تفنى ثنوّية الوجود ويصبح الكل واحداً:

(٥٧٧) **تحققت أنا في الحقيقة واحــد ... وأثبت صحـو الجمـع محو التشتت**

وهنا نجده يتفق مع نظرية وحدة الوجود لابن عربي إلى درجة كبيرة، وذلك بدليل الأبيات التي تلي البيت السابق، ويصرّح بالتوحيد، وأن كل شيء هو فعل واحد، فيقول:

(٧٠٤) **وكل الذي شاهــدته فعل واحـد ... بمفرده، لكن بحجـب الأكنّـــة**

(٧٠٥) **إذا ما أزال الستر لم تــر غيره ... ولم يبق بالأشكال إشكال ريبة**

وهكــذا نجد إشارات ابن الفارض إلـــى وحدة الذات الإلهية قد جاءت في أبيات متباعدة وضمن سياقــات مختلفة من الأحوال والشطحات الصوفية.

الروح والنفس

﴿وَيَسأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي، وما أُوتِيتُم من العِلمِ إلاّ قَلِيلاً﴾ (الإسراء: ٨٥). **﴿هو الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا﴾**(الأعراف، من الآية: ١٨٩). **﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الـمَوْتِ ثُـمَّ إِلَيـنَـا تُـرْجَعـُـونَ﴾** (العنكبوت: ٥٧).

وردت كلمة الروح أربعاً وثلاثين مرة في القرآن الكريم كما وردت الكلمات: (نفس، ونفسه، وأنفس، وأشباهها) خمساً وتسعين ومئتي مرة في القرآن الكريم، ولم ترد كلمة الروح مرتبطة بالنفس، وإنما وردت كل منهما منفردة عن الأخرى. ولم يتفق الدارسون على تعريف الروح أو النفســ، فمنهم من فصل بينهما، ومنهم من خلط بينهما، فكانت النفس والــروح لديهم شيئاً واحــداً. فابن سينا خصّص للنفس قصيدته العينية ولــم يدمج الروح معها، وعامر البصري خصّص للنفس إشارة وللروح إشارة، ولكن ابن الفارض لم يميز كثيراً بينهما، وعن ذلك يقول د.محمــد مصطفى حلمي في كتابه: «ابن الفارض والحــب الإلهي»: «خلط ابن الفارض بين

النفس والروح، هل النفس عنده هي الروح أم هي غيرها، فنحن نقرأ بعض شعره فنحس إحساساً قوياً أن النفس هي الروح والروح هي النفس، وذلك لأن الشاعر يستعمل اللفظتين على وجه يشعرنا بأنهما مترادفتان». يقول ابن الفارض:

(٦٠) وما ظفرت بالودّ روح مراحة | ولا بالولا نفسٌ، صفا العيش ودتِ

ويقول:

(٤٤٠) فذا نفسه رقت إلى ما بدت به | وروحي ترقت للمبادي العلية

وهكذا يؤكد ما ورد لدى الكاتب في التعليق السابق. ولكن ابن الفارض يخص أحياناً كلاً من الروح أو النفس بأبيات مستقلة، فيقول عن الروح:

(٤٠٠) فذا مظهر للروح هاد لأفقها | شهوداً بدا في صيغة معنوية

كما يقول عن النفس:

(٥٧٧) وذا مظهر للنفس حاد لرفقها | وجوداً عدا في صيغة صورية

وهنا نجده ميّز بينهما تمييزاً تاماً، ولكنه لم يستقر على ذلك. لأنه يعود إلى الدمج بينهما في أبيات أخرى، وقد عبّر عن النفس في القصيدة بأبيات مستقلة:

(٤٦٠) ولما نقلت النفس من فلك أرضها | بحكم الشرا منها إلى ملك جنة

(٤٦١) وقد جاهدت واستشهدت في سبيلها | وفازت ببشرى بيعها حين أوفت

(٤٦٢) سمت بي لجمعي عن خلود سمائها | ولم أرض إخلادي لأرض خليفتي

وهو هنا يعبّر عن حالة صحو الجمع التي كان يغيب فيها ويشعر بأنه متحد بالذات الإلهية، فهو مترفع عن أرض خليفته لأنه يعدّ الإنسان خليفة الله، وقد تكون هذه الحالة هي التي جعلته يخص النفس هنا بالأبيات المذكورة.

أما الروح فأمر غامض لم يشرح كنهه الحقيقي أحد، وقد أشير إلى الروح في القرآن الكريم كما سلف إشارات كثيرة، ولم يرد تعريف لها فيه. فالروح جوهرة ربانية نفخها الله في مخلوقاته، بدءاً من السابق (العقل الفعال)، وانبعثت إلى التالي (النفس الناطقة)؛ ثم إلى بقية المخلوقات والموجودات بإبداع رباني. وكذلك النفس فهي إبداع رباني، يقول عنها الداعي

أبو منصور اليماني (الشادلي) في كتابه «البيان لمباحث الإخوان»: «وخلاصة ماشرحنا أن النفس الناطقة وجدت إبداعاً من «ليس» وخرجت من العدم إلى الوجود بأمر باري البرايا، وصانع المصنوعات المتعالي عن الأسماء والصفات، ويكون معادها إلى هوية العقل ينبوع المبدعات وعلة المخترعات، لا إلى العدم. وعالم الروح جواهره أفراد، أمّا عالم النفس (التالي) فجواهره ثنائية. فالروح حسب هذا المفهوم ذات صيغة جوهرية مفردة، أمّا النفس فذات صيغة جوهرية مركبة تجاور العقل أو ترتبط به».

المبدأ والمعاد والقيامة

يقول ابن الفارض في مجال المَعاد:

(٦٥٥) تأمل مقامات السروجي واعتبر — بتلوينه تحمد قبول مشورتي

(٦٥٦) وتدري التباس النفس بالحس باطناً — مظهرها في كل شكل وصورة

كما يقول:

(٦٧١) ولو أنها قبل المنام تجردت — لشاهدتها مثلي بعين صحيحة

(٦٧٢) وتجريدها العادي أثبت أولاً — تجردها الثاني المعاديّ فاثبت

وهو يقصد هنا النفس في تجردها في المعاد. ولكن هذا التلون والتشكل الصوري لا يعني أنه يؤمن بالتقمص. وفي هذا المجال يقول ابن الفارض منكراً هذه الأمور:

(٦٥٢) ومن قائل بالنسخ والمسخ واقع — به، ابرأ، وكن عما يراه بعزلة

(٦٥٣) ودعه ودعوى الفسخ والرسخ لائق — به، أبداً، لو صحّ في كل صورة

فأمر التقمص مرفوض، ولم ترد القيامة في قصيدته الطويلة بشكل صريح وواضح، ولم يتعرّض لها كثيراً في تائيته الكبرى.

العبادات

يقول ابن الفارض:

(٢٦٨) رجعت لأعمال العبادة عادة — وأعددت لأحوال الإرادة عدتي

(٢٦٩) وعدت بنسكي بعد هتكي وعدت من — خلاعة بسطي لانقباض بعفة

(٢٧٠) وصمت نهاري رغبـة في مثوبة	وأحييت ليلي رهبـة من عقوبة

وهنا نجد ابن الفارض راغباً في المثوبة وخائفاً من العقوبة، وهذا يوضح إيمانه بالقيامة والبعث، وأنه يعدّ العدّة للحساب بعد الموت. وعودتـه للعبادة بعد أن كان يمر بمراحل من الصحو والغيبوبة، وما كان يقـوم بـه من أفعال الصوفية؛ إنما ليكفر عمّا بدا منه في تلك الحالات من تهتك وخلاعة كما كان يطلق هو عليها عندما يكون في حالة من النشوة (السكر) الصوفي. ويوجه نصائحه إلى المريدين إلّا أنه لم يفصّل كثيراً؛ ولكنه يفاجئنا بأنه لا يستنكر اللهوَ وينصح بمشاهدة «خيال الظل» قائلاً:

(٦٧٦) ولاتك باللاهي عـن اللهو جملة	فهزل الملاهي جد نفس مجدة

(٦٧٧) وإيّاك والإعراض عن كل صورة	مموهـة، أو حـالـة مستحيلة

(٦٧٨) وطيف خيال الظل يهدي إليك في	كرى اللّهو ما عنـه الستائر شقّت

ثم يبدأ بسرد بعض ما يعرض على شاشة خيال الظل، قاصداً من ذلك أخذ العبرة والدرس.

تهذيب النفس

عن تهذيب النفس وترويضها ذكر ابن الفارض بعض الأبيات في أماكن متفرقة من تائيته الكبرى:

(١٩٨) فنفسي كانت قبل، لوامة متى	أطعها عصت أو أعص عنها مطيعتي

(١٩٩) فأوردتها ما الموت أيسر بعضه	وأتعبتـها كيما تكون مريحتي

(٢٠١) وأذهبت في تهذيبها كل لذة	بإبعادها عن عـادها، فاطمـأنت

فهو يعامل نفسه معاملة صعبة ليجنبها مدارك الهلاك والزلل.

الكرامات والمعجزات

ذكـر بعض الكرامات والرموز والقصص والإشـارات التي وردت في القرآن الكريم وفي التـراث الدينـي بشكل مختصر بحيـث كان يكتفي بالتلميح البسيط إلـى مثل هذه الأعمال الخارقة، أو إلى معانيها الخفية، وقد وردت هذه الأمور في مكانين من قصيدة ابن الفارض، فقال:

(٦٠١) بذاك علا طوفان نوح وقد نجا   به من نجا من قومه في السفينة

وكذلك عن النبي سليمان:

(٦٠٣) وسار ومتن الريح تحت بساطه   سليمان بالجيشين فوق البسيطة

(٦٠٤) وقبل ارتداد الطرف أحضر من سبا   له عرش بلقيس بغير مشقة

كما ذكر بعض كرامات الصحابة والأعمال الخارقة التي حدثت معهم.

أهمية التائيات

تعدُّ قصيدة ابن الفارض من أطول القصائد العربية ذات الموضوعات الدينية، وقد نسجت على منوالها تائيات كثيرة، وتنبع أهميتها من احتوائها على مواقف صوفية مرّ بها ابن الفارض بالذات فهي شطحة أو مجموعة شطحات صوفية ذات صبغة عاطفية جياشة تعبّر عن تلهّف الشاعر للقاء المحبوب أو التوحّد معه. وفيها جملة من الأفكار التي يعتنقها الصوفيون جميعاً. ولذلك نالت شهرة كبيرة بينهم وحفظها وشرحها عدد كبير من المهتمين بالدراسات الصوفية. وقد جاء الخطاب فيها عموماً بلغة المتكلم لا المخاطب مما جعل بعضهم يقول: إن ابن الفارض لم يخاطب إلّا نفسه، وبهذا يقترب من النرجسية كما قال عنه ميشال غريب.

وأخيراً لا بدّ من إيراد بعض المصطلحات الصوفية التي وردت في القصيدة، أو وردت على شكل أفكار تتعلق بهذه المصطلحات.

- **وحدة الوجود**: (يرى هذا المذهب أن الله هو كل شيء، وأن كل شيء هو الله، وليس الله والإنسان منفصلين عن بعضهما بل إنهما شيء واحد، ومن عنصر واحد، ويكون ذلك عن طريق الفناء في الله، أو حلول الله في الإنسان). وقد كان ابن العربي من أشهر الصوفيين الذين قالوا بوحدة الوجود.

- **وحدة الأديان**: وقال بها ابن العربي وابن الفارض، وتعني أنّ الأديان ذات أصل واحد وتلتقي في توحيد الذات الإلهية وكلها تدعو إلى المحبة ونبذ العنف؛ وأبيات ابن عربي معروفة في هذا المجال:

أدين بدين الحب أنى توجهت   ركائبه فالحب ديني وإيماني

- **الحلــول**: وتعني أن الله يحلّ في الإنسان ومن أشهر من قال بذلك الحلاج، وأبو مزيد البسطامي، وكان ابن الفارض يتنصل من الحلول وكذلك البصري.

- **الشطـح**: وهــو الإفصــاح عــن حالــة المحــب بألفاظ توهــم بالاتحاد بيــن المحب والمحبوب.

- **السكر والصحــو**: اصطلاحــان كررهما ابــن الفارض كثيراً فــي قصيدته، بل في كل قصائده، وهناك حالات متعددة للنفس في حال معراجهــا الروحي:

- **الصحو**: حالة الشعور العادية أو الوعي التي يتمتع بها الناس جميعاً في يقظتهم.

- **حالة السكر**: فقدان الوعي في أثناء الوجد الصوفي (النشوة)، (الفناء).

- **صحـو الجمـع**: (الصحو الثاني) أو حالة الشهود التــي يشعر فيها الصوفي باتحاد مع الله، وهذه بنظر ابن الفــارض أعلى درجات الاتحاد.

- **الفناء**: ثلاثة أنواع:

• الفناء عن وجود السوى: فناء القائلين بوحدة الوجود وأنه ما ثم غير الله.

• فناء عن شهود السوى: فناء وجود ما سوى الله في الخارج عن شهودهم وحسهم.

• الفنــاء عن إرادة السوى: فناء خواص الأولياء، ويتحد مراده بمراد محبوبه (المراد الأمر الدينــي، لا المــراد الكوني القدري). ويصبح فانياً عن نفسه باقيــاً بمحبوبه إلى الحد الذي أحسّ معه أن وجوده صار عين وجود محبوبه.

حالات التقمص

النسخ: نقل النفس الناطقة من بدن إنساني إلى بدن إنساني آخر.

المسخ: نقل النفس الناطقة من بدن إنساني إلى بدن حيواني.

الفسخ: نقل النفس الناطقة من بدن إنساني إلى جماد.

الرسخ: نقل النفس الناطقة من بدن إنساني إلى نبات.

وهكــذا، أكون قد سلطت ضــوءاً، ولو كان خافتــاً، على تائية زاخرة بالأفــكار والمعاني الصوفية؛ التي تحتاج إلى كثير من الدرس والتعمق، ففيها معين لا ينضب مهما متحنا منه.

مطالع بعض التائيّات

رشد الطريقة، مطلعها:

سرت برهة نحوي فأبدت مسرتي وحيت فأحيتني بحسن التحية

تائية عامر البصري:

تجلّى لي المحبوب من كل وجهة فشاهدته في كل معنى وصورة

التائية الكبرى لدعبل الخزاعي:

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحي مقفر العَرَصات

تائية الحلاج الكبرى:

أقتلوني يا ثقاتي إن في قتلي حياتي
جمال تجلّى كل عصر بحلّة وكل زمان صورة مستهلّة

ولرابعة العدوية:

راحتي يا أخوتي في خلوتي وحبيبي دائماً في حضرتي

ملحوظة: الأرقام المصاحبة للأبيات حسب ورودها في الديوان.

المصادر والمراجع

(١)- ابن الفارض، شاعر الحب الإلهي، يوسف سامي اليوسف، ط١، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٤.

(٢)- ابن الفارض، عميد الحب الإلهي في التصوف، معروف زريق، ط١، دار أسامة، دمشق، ١٩٩٠.

(٣)- ابن الفارض والحب الإلهي، د.محمد مصطفى حلمي، ط١، ١٩٤٥.

(٤)- أربع رسائل إسماعيلية، تحقيق: د.عارف تامر، ط١، بيروت.

(٥)- أعلام الإسماعيلية، د. مصطفى غالب.

(٦)- الأسرار الخفية في أشعار الإسماعيلية، تحقيق وترجمة: إيف ماركية، فرنسا. ميزونوف لاروز، ١٩٨٥.

(٧)- البيان لمباحث الإخوان، الداعي أبو منصور اليماني (الشادلي) تحقيق: د.مصطفى غالب.

(٨)- التصوف الإسلامي (نصوص ودروس- (١٦)، ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية بيروت.

(٩)- الشعر الصوفي، نسيب الاختيار، ط١، المكتبة الأهلية بيروت، ١١.

(١٠)- القرآن الكريم.

(١١)- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر، بيروت.

(١٢)- جذور الفكر الإنساني، د.إبراهيم فاضل.

(١٣)- ديوان ابن الفارض، كرم البستاني، ط١، دار صادر، بيروت.

(١٤)- عمر ابن الفارض من خلال شعره، ميشال غريب، بيروت، ١٩٦٥.

(١٥)- فصوص الحكم، ابن عربي، تحقيق: أبو العلا العفيفي.

(١٦)- قاموس المنجد، الأب لويس معلوف.

(١٧)- مقدمة ابن خلدون، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، القاهرة.

(١٨)- نهج البلاغة، شرح الشيخ محمد عبدة، على شرح ابن أبي الحديد، دار الفكر العربي، سورية.

(١٩)- تائية رشد الطريقة، للمكزون السنجاري، تحقيق وشرح: د.خضر الحموي، دار الغدير سلمية، ط ١، ٢٠٠٠.

تيل كيل والأدب

ميشيل كوندي

ترجمة: د. وائل بركات

نقترح أن نحلل هنا ظهور مجلة «Tel Quel» الطليعية والمتعاونين معها، منذ بداية الستينيات في فرنسا، من حيث مواقعهم في الحياة الأدبية عامة، وداخل المجموعة التي تعنى بالإنتاج الرمزي خاصة[1].

يتميز تاريخ هذه المجلة بكثير من التغييرات في التوجهات، فبدلت مواقفها ضمن مجالات: الجمال والسياسة والفلسفة، وفق التغييرات التي شهدتها الساحة الثقافية والأدبية مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين.

يمكن للمرء أن يميز المرحلة الأولى من هذا التاريخ، التي تمتد من عام (١٩٦٠م)، سنة التأسيس، إلى عام (١٩٦٣م) حين أُجرِيَ أول تعديل في تكوين هيئة التحرير. تتميز هذه المرحلة، وفق فيليب سوليرز (مدير سلسلة «Tel Quel» في دار النشر Seuil وعضو هيئة التحرير)، «بالتركيز على الممارسة الجوهرية للنص، وعلى القطيعة مع فكرة تسويغ حضور ما هو خارج الأدب ضمن الأدب»[2]، وبـ«محاولة إحياء آرتو وباتاي وبونج»[3].

المرحلة الثانية، من (١٩٦٣م) إلى (١٩٦٦-١٩٦٧م) (ما زلنا نتابع تقسيمات سولير)، ستبدأ بتعديل هيئة تحرير المجلة، مع الاختفاء التدريجي للأعضاء المؤسسين باستثناء سولير طبعاً (بواسروفراي Boisrouvray، وكودول Coudol، وهوغينان Huguenin، وهالييه Hallier)،

وظهـور شخصيات جديدة مثل: بـودري Baudry، وفاي Faye، وبلونيـه Pleynet، وريكاردو Ricardou، وروش Roche، وتيبودو Thibaudeau، ويضاف إليهم لاحقاً أسماء ريسيه Risset، وروتينبورغ Rottenberg، وجوليا كريستيفا.

لم ينشر أعضاء هيئة التحرير في هذا الوقت في سلسلة **تيل كيل** التي تصدر عن دار سوي سـوى أعمالهم الإبداعية(٤)، أعمال بودري «الصـور» (١٩٦٣م) و «أشخاص» عام (١٩٦٧م)، فـاي «النظائر» (١٩٦٤م)، بلونيه «مناظر في نوعين» (١٩٦٣م) و«شبيه» عام (١٩٦٥م)، روش «قصصـ كاملة» (١٩٦٣م)، سولير «دراما» (١٩٦٥م)... إلخ. ومع ذلك، نشرت أعمال تنظيرية مختارة ضمن «نظرية الأدب وعلوم اللغة» لا ينتمي أصحابها إلى هيئة التحرير: بارت «مقالات نقديـة» في عام (١٩٦٤م)، و«نقـد وحقيقة» في عام (١٩٦٦م)، وتـودوروف «نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس» عام (١٩٦٦م)، وجينيت «أشكال» في عام (١٩٦٦م).

أما ما كتبه ونشره الأعضاء المؤسسون من مقالات نظرية في المجلة فلم تُجمَع وتنشَر في كتـب إلا بـدءاً من العام (١٩٦٧م)، أي مع بداية المرحلة الثالثة من عمر الحركة التي تميزت بتزايد جمهورها. هناك ما لا يقل عن أربعة كتب تبرز العنوان الفرعي الجديد للمجلة «علم/ أدب»، منها: ريكاردو «مشـكلات الرواية الجديدة» عام (١٩٦٧م)، سوليرز «المنطق» في عام (١٩٦٨م)، «**تيـل كيل**، نظريـة المجموع» في عام (١٩٦٨م) (مجموعة من المقالات، لم تظهر على صفحة الغلاف أسماء الكتّاب الذين هم من خارج مجموعة **تيل كيل** وهم: فوكو، وبارت، ودريـدا)، كريستيفا «سيميوتيك» في عام (١٩٦٩م). تجدر الإشارة هنا إلى التقارب السياسي للحركة مع الحزب الشيوعي الفرنسي، وبصورة خاصة مع أعضاء النقد الجديد.

تبـدأ المرحلة الرابعة في عام (١٩٧٠م)، حين حدث الانفصال عن الحزب الشيوعي، فأُبعِدَ عدد من المتعاونين معه وعلى رأسهم فاي الذي اختار قبلاً خصومة **تيل كيل** ومنافستها بتأسيس مجلـة في شهر تشرين الثاني من العام (١٩٦٨م) عنوانها Change «تغيير». بعده ترك الجماعة أيضاً تيبودو وريكاردو، تلاهما جينيت وتودوروف اللذان نشرا في المجلة دون أن يكونا في هيئة التحريـر، وأسسا لاحقاً مجلـة Poétique «الشعرية»، وأصدرا أيضـاً سلسة كتب تحت العنوان نفسـه عـن دار Seuil سوي أيضاً. مرة أخـرى غيرت مجلة **تيل كيل** عنوانهـا الفرعي ليصبح (أدب/فلسفة/علم/سياسة)، وأصدرت عددين مهمين عن الصين فيهما قصائد لماو تسي-تونغ. وقد سافر بعض المتعاونين معها إلى الصين. أنتجت هذه الحقبة أعمالاً متنوعة مثل: سولير

«حــول الماديــة» (١٩٧٤م) وH عام (١٩٧٣م)؛ وكريستيفا «ثورة اللغــة الشعرية» عام (١٩٧٤م)؛ وديريدا «انتشار» (١٩٧٢م)؛ وبارت S/Z عام (١٩٧٠م) و«لذة النص» عام (١٩٧٣م).

آخر تحول سياسي كان في العام (١٩٧٧م)، عندما نشرت **تيل كيل** كثيراً من المقابلات مع الفلاسفــة الجدد ومع ممثلي اليمين الليبرالي، مثل ريفيل Revel. في تلك السنة، نشر بارت كتابه «شذرات من خطاب عاشق»، الذي شهد إقبالاً كبيراً في المكتبات، مثلما لاقت دون شك رواية «جنة» لسولير في عام (١٩٨١م).

يضـــاف إلى هذه المواقف مختلفة الطبيعة وغير المتجانسة لنتاجات **تيل كيل** المصنفة، كمـــا رأينا، تحت عنوانات مختلفة: «الإبداع»، ولكن أيضـــاً «النظرية الأدبية- علوم اللغة» مع ذلــك، كشفت عمليات إعادة النشر في سلسلة كتاب الجيب، التي تفترض تحقيق تداول كبير، أن النصوص النظرية حصلت على استقبال أفضل بكثير(٥) من الأعمال الأدبية الإبداعية. كان بين هذه النتاجات ثلاث روايات فحسب بسلسلة كتاب الجيب هي: «العزلة الغريبة» لـ سولير، ثم عاد وأنكرها لاحقـــاً؛ «المنتزه» لسولير أيضاً ضمن سلسلة مشابهة هي Points-Roman؛ و«اتفاق» لموريس روش ضمن سلسلة (١٠/١٨)، في حين نُشِر عشرات الأعمال التنظيرية في سلسلـــة Points عن دار سوي: (بارت «مقالات نقدية» وS/Z و«ساد، فورييه، لويولا»؛ وديريدا «الكتابة والاختــلاف»؛ وجينيت «أشكال-I» و«أشكال-II»؛ وكريستيفـــا «سيميوتيك»؛ وبلونيه «نظام الرسم»؛ وسولير «الكتابة وتجربة الحدود»، و«**تيل كيل** ونظرية المجموع»).

إن تحليل إنتاج أعضاء المجموعة استناداً إلى موقعهم في المجالَيْن الثقافي والفكري يفترض ارتباط مواقفهم بموقف الحركة العام في الأوساط الثقافية، وبالبنية العامة لهذا الوسط، ولا يقود هذا التحليل إلى الربط بين هذه الأعمال وبين المواقف الخاصة والشعارات المحددة التي عرفت لدى جمهور معين، منها ما هو سياسي ومنها ما هو خارج النطاق الأدبي المحض(٦).

السمـــة الأولى التي يجب تأكيدها هي أن **تيل كيل** سعت إلى تجميع الكتَّاب، ومن ثمَّ فهي تحتــل موقعـــاً مرموقاً في المجال الأدبي؛ وهذا ما تؤكده الكتابـــات الأولى للأعضاء الأوائل (سوليـــر، وبلونيه، وروشـــ، وفاي... إلخ)، الذين صنفت أعمالهم فـــي سلسلة الإبداع، وكذلك الإعلان الافتتاحي لعام (١٩٦٠) الذي تحدَّث عن إصرار أعضاء الحركة على وضع «الشعر في أعلى مكان من الروح»(٧). وانطلاقاً من ذلك، سوف ينظر إلى المجلة بوصفها مجلة الأدب، بل أكثر من ذلك مجلة العلوم والسياسة والفلسفة.

في العام (١٩٦٠م) كانت شخصية سارتر لا تزال مهيمنةً على الساحة الأدبية، فهو الأديب المرموق واللامع والمعتمد، وقد اتخذت **تيل كيل**، الحركة الطليعية، في بدايتها موقفاً من سارتر وهاجمته مرات كثيرة. لذلك، مثلما فعلت الحركات الطليعية الأخرى في ذاك الوقت، وهي أصحاب «الرواية الجديدة» التي ستتوافق معها **تيل كيل** مدّة وجيزة[٨]، ركزت المجموعة على الممارسة الشكلانية في الأدب، وعلى ما يسميه سولير «الممارسة الجوهرية للنص، وعلى القطيعة مع فكرة تسويغ حضور ما هو خارج الأدب ضمن الأدب»[٩]، وواضح أن المقصود هو تقديم أدب يعارض أدب الالتزام، والسياسي منه بصورة خاصة، وأدب المضمون اللذين نادى بهما سارتر ومارسهما في كتاباته. بالمقارنة مع ممثلي «الرواية الجديدة» الذين -كما يشير الاسم- ينتمون إلى التراث الروائي (حتى لو كان هدفهم رفضه في جوانب معينة) المشغول بقضايا القص والوصف ووجهة النظر وما إلى ذلك. تظهر جماعة **تيل كيل** انفتاحاً واسعاً éclectisme وتنادي بالشعر بوصفه «بمفهومه الواسع يجمع كل الأجناس الأدبية»[١٠]. وهي بذلك تذكر بتراث متعدد يجمع الروائيين وكتاب المقالات والشعراء: جويس، وباتاي، وبونج، وآرتو وغيرهم. تأثر إنتاج جماعة **تيل كيل** بالأفكار الباطنية للفلاسفة القدماء وبالشعرية بدءاً من مالارميه ووصولاً إلى السورياليين (من خلال الاهتمام بأشكال الطباعة، وإخراج الصفحات المكتوبة، والعمل على الأصوات وبناء الجملة، واللعب بالكلمات، وما إلى ذلك..)، وهذا ما ميزه في النهاية من محاولات أصحاب «الرواية الجديدة»[١١].

علاوة على ذلك، بحكم البنية المتجانسة لمختلف مجالات الإنتاج الرمزية، التي نُظِّمَت بشكل خاص وفق التقابل بين مبدعين طليعيين وآخرين يكنون لهم الود ويعدُّونهم أقراناً لهم[١٢] تجد **تيل كيل** نفسها منسجمة مع الكتّاب الطليعيين أو مع أولئك الذين بدأت الشهرة ترافق أسماءهم على الرغم من انتمائهم إلى مجالات أخرى غير الأدب. وهكذا، يمكننا أن نلاحظ الاهتمام الذي أولته الحركة للأبحاث التي قدّمها كلود-ليفي شتراوس الذي «يراجع ويضيء أبحاث عدد من الكتاب المعاصرين»، والذي يمكن أن يجعل المرء يفكِّر في «نوع من تعميم الفكر - الفكر المشترك- على المستوى الإنساني، مما سيجعلنا نفكر في عصر نهضة جديدة»[١٣]. وكذلك، في حالة ثانية، وقفت الحركة إلى جانب بارت ودعمته في جدله مع ريموند بيكارد Picard الناقد الأكاديمي المعروف[١٤]، ولا ننسى الحفاوة التي قدمت لممثلي «البنيوية» الأوائل في النقد الأدبي: جينيت وجاكبسون على وجه الخصوص.

بــدءاً من عام (١٩٦٣م)، تطورت الاهتمامات التنظرية الخاصة بالمجموعة، مما سيحمل أعضاءهــا إلى نشــر عملهم النظري الجماعي حول نظريــة الأدب «نظرية المجموع»، الذي سيرسخهم تدريجياً في طليعة المشتغلين في هذا المجال، وهذا ما ستشهد عليه سلسلة كتب الجيب التي أصدروها لاحقاً، وستستحق الحركة مع مجلتها سمة التنظير الجاد.

لشرح هذه المواقف الجديدة وفهمها، لا بدّ من الانتباه إلى التغيرات الفكرية التي أدخلتها البنيوية على الأدب والفكر منذ بداية الستينيات. هذه الحركة ليست صحوة تجديدٍ أو تطوراً معرفياً فحسب[١٥]، بل تعكس بصورة أساسية تحولاً في التسلسل الهرمي للإبداعات الثقافية المعروفــة: فقــد اخترقت إنتاجات، لم تتعــدَ حتى الآن مجالاتها المحــدودة والمتخصصة في العلــوم الإنسانية، ساحة نتاجات المبدعين المعروفيــن، وتمكنت من التأثير في مجموع الجمهور المثقف (وهــذا ما يسميه بورديو الجزء المهيمن من الطبقة السائدة)[١٦]، ولتحدثَ بذلك تغييراً في تراتبية المجالات الثقافية المختلفة للإنتاج الرمزي.

كان سارتر في السابق المفكر والمثقف الذي يمكنه أن يمثل جميع المثقفين، وحتى زمانه كان لــلأدب والفلسفة المكانة المهيمنــة (وبسبب هذا عرفا هذه الشهــرة العالمية) مقارنة بالمجــالات الفكرية الأخرى، ولاسيّما العلمية منها، التي بقيت آنذاك منوطة بالمتخصصين. مع البنيوية، يظهر عدد من الشخصيات، مثل: شتراوس، ولاكان، وفوكو، وبارت وغيرهم، يمثل مجــالات علمية مختلفة[١٧] وجديدة على «المشهد الباريسي»، ويحتل مكانة بارزة في حقولهم المعرفية الخاصة بهم، ولكن أيضاً ضمن المجال الفكري بأكمله: وهذا ما نجده بصورة خاصة في الجدل الذي دار بين سارتر، الشخصية المهيمنة مسبقاً، وشتراوس، المبدع الذي بدأ يلمع نجمه[١٨]. وقد فرضت هذه الحالة الجديدة من التنازع على أي مثقف يحترم نفسه، مهما كان اختصاصه، أن يقرأ شتراوس ولاكان وفوكو، وأن يبقى على اطلاع على آخر التطورات في علم اللغويات والمعروف باسم «العلم الرائد»، وإلا عُدَّ «جاهلاً بالثقافة» (بورديو).

يؤدي هذا التحول إلى المنافسة بين هذه الأسماء وغيرها للهيمنة على مجموع المجالات الثقافية، وللوصول إلى موقع متميز يســود بوساطته العالم الثقافي ويتزعمه[١٩]، بين مؤيدي البنيويــة وممثلي مجالات الإنتاج الرمزية (الأدب والفلسفــة) التي أصبحت منذ ذاك الوقت متجاوزة. (بتعبير أدق، فقدت هذه الحقول هيمنتها الفكرية، مع محافظتها بالطبع على درجة عالية من الشرعية الثقافية). سوف يتخذ رد الفعل هذا شكلين متعاكسين: الأول، الذي يمكن

وصفه معركة ليست في الواجهة، وإنما في الساحة الخلفية يُدافَع فيها عن المواقف البالية، هو موقف سارتر في إدانة الشخصية التكنوقراطية للبنيوية.

أما الثاني، فهو على العكس من ذلك، حركة طليعية ستأخذ في الحسبان «مكاسب» البنيوية رغبة منها في تخطيها. تمثل **تيل كيل**، كما سنحاول إظهار ذلك، مثالاً لرد الفعل الثاني. دعونا نلاحظ، فحسب، أن هذا الصراع، إذا أخذ شكل نقاش فكري أو جدل معرفي، سيحقق سلسلة من المصالح الرمزية (على سبيل المثال، إبراز هيبة الظهور بصورة المنظر الأبرز maître à penser)، ولكن المادية أيضاً (على سبيل المثال، الأبواب المفتوحة في دور النشر).

يغلب على بيان الحركة «نظرية المجموع[٢٠]» تأكيد «إعادة صياغة جوهرية»، متقدمة حتى على مصادر البنيوية نفسها، وتتميز بأسماء، لوتريامون، ومالارميه، وماركس، وفرويد(ص٨). وبذلك تنجز الحركة «الانفصال الحاسم» (ص٧٢) الذي يولد تعارضاً بين «الأدب» بالمعنى الكلاسيكي (كالأدب المثير للجدل الذي مارسه سارتر) و«الكتابة النصية écriture textuelle» التي يبتغيها أعضاء **تيل كيل** (التيلكيليان) (ص٧٠). هذه الكتابة، التي من المفترض أن تكون هدامة (ص٦٨) وجديدة (ص٩)، تُعرّف أولاً وقبل أي شيء بأنها غير تمثيلية (ص٩)، ومناهضة للتمثيل (ص٢٦٥)، وبأنها تأكيد حضور الدوال في الجسد الكتابي (ص١٣٢)، فتستمد صلاحيتها ومشروعيتها من عدم وضوحها (أي الدوال) (ص١٤٠): هناك كثير من السمات التي تؤكد تبني «الشكلانية» وتزايد اعتمادها في تاريخ حركة **تيل كيل**.

إن «الإعلان عن التقليل من قيمة» الأدب التقليدي الذي ينتمي إلى «حقبة مغلقة» (ص٦٨-٧٠)، وتأكيد الانتساب إلى علم الكتابة الذي لم يمضِ وقت طويل على ولادته (ص٧٠)، سمحا لـ **تيل كيل** أن تنأى بنفسها عن الماضي، وأن تخفض من قيمة المجال التقليدي الذي لاتزال، على الرغم من ذلك، تنتمي إليه وهو الأدب. ومن ثمَّ فإنه تنكر سيؤدي إلى تأثيرات فعلية للمجال المهيمن المشرف على نتاجاتهم (أي الأدب). هذا ما يفسر أن هذه القطيعة -موضوع الحديث- أقل وضوحاً من ثبوت تأكيدها.

بعض النصوص، مثل كتاب بودري (ص١٢٧-١٤٧)، تتمحور جدواها في التكرار السحري للشعارات السائدة؛ دعنا نقتبس بصورة عشوائية من هذه الشعارات: «إشارة لم تُقاس أهميتها كاملة بعد»، و«التي هزت النظام الاقتصادي للمجتمع الرأسمالي وأطره المعرفية»، و«تحول

جوهـــري»، و«يخلخل جذرياً المجتمع»، و«انقلاب» و«تحـــول» ينطويان على «خطر»، و«صدع وتهديم داخل أيديولوجية لاهوتية»، و«موت الإله»، و«موت الذات» التي تشكل «تجربة يصعب تخيلها كما يصعب تحققها»،... إلخ.

المعارضة الثانية تساند الأولى وتدعمها: إذا بقيت العلوم الإنسانية محسوبة ضمن بقايا الرواســب الميتافيزيقية (ص٩)، أي في التقدير العالــي -من جهة الميتافيزيقيا- لمفهومي «العمــل الأدبي» و«المؤلف» (ص٦٨)، وأيضاً في قراءة تعبيرية تمتد نحو الدلالة، فإن النص، علــى العكس من ذلك، يمارس تحريفاً عامّاً (صـــ٧١) يتميز باقتصاد آخر (ص٧١) إذ «تكون العملية السردية... في تصويــر شعاعي يتجاوز نفسه» (ص٧١)، بحيث يضع الشعر «ما ينتج عن ذلك في وضع قراءة» (ص١١٠): مما يعني أنه أصبح من المستحيل «جعل الكتابة موضوعاً يمكــن دراسته بطريقة أخرى غير الكتابة نفسهــا»[٢١]، وأن هذه الممارسة الدلالية قائمة في وسط «يشتمل بشكل واضح على المرآة الخاصة به» (ص٨).

في الواقـــع، استهدفت هذه المعارضـــة النظريات الأولية لـــلأدب ذات الصلة بالبنيوية، ومـــن خلالها، مذهب البنيوية كله[٢٢]. تحديد هذه الحركة على أنها محاصرة في أيديولوجية التمثيل السائدة، أي إنها محدودة، كلام مرفوض وغير مقبول، لأنها -أي مجموعة **تيل كيل**- تعـــرِّف نفسها بأنّها تحمل إستراتيجية ثورية، وهـــي مجموعة مفارقة للسائد، وجسم مختلف عنه، وغير قابلة للاختزال (ص٩٩)، وإبداع يصعب للمجتمع أن يقبله بيسر (ص١٤٠)، ونصها «لا يمكـــن أن يتموضـــع في رأس أو في عالم ولا حتى في لغة» (ص٧٣-٧٤). إنه بالتأكيد غير قابـــل للقراءة، ولا يمكن الإحاطة به، في وسط خارجي محدد (ص٧٣). النص عند مجموعة **تيل كيل** بعيد عن أن ينسب إلى أي تنظير بنيوي أو يختزل فيه، وهو يؤكد مع أسلافه أهميته العملية والنظرية، أي قيمته الاجتماعية.

سيُمَيَّـــز نظام المعارضة هذا أخيراً بصورة سياسية، وذلـــك عبر تحديد: اللغة المشتركة قياســـاً إلى الأيديولوجية المهيمنـــة (الرجعية)، والمنظومة اللغويـــة بالمقارنة مع المنظومة الاجتماعيـــة، والمعنى والـــكلام مع عملية سوء تقدير قيمة المال فـــي حركة تداول البضائع، والاستغلال الطبيعي لليد العاملة مع «استغلال الكتابة» (ص٢٠٨). على عكس الأدب، وهو نتاج الأيديولوجية المهيمنة، اعتمدَ النص منذ ذاك الوقت وظيفة نقدية (ص٢٣٨)، وأصبحت الثورة الشكلانية هي الثورة الاشتراكية، و«الكتابة هي استمرار للسياسة لكن بوسائل أخرى»(ص٧٨).

من الواضح أن هذه الإستراتيجية القائمة على تناظر في المواقف (الطليعية مقابل التقليدية المهيمنـــة) وفي مجــالات أخرى (الأدبية مقابل السياسية) حصلت تأثيــراً قوياً نسبياً بحيث ضاعفــت جمهور «**تيل كيل**» عــن طريق ربط المصالــح المحدودة (الأدبيــة) مع المصالح الاجتماعية الأوسع، في وقت تفاقمت فيه النزاعات (أيار ١٩٦٨م).

إنَّ هــذه المواقف السياسية ثانوية فــي الإستراتيجية العامة لـ«**تيل كيل**»، مع أنها كانت مدانــة أساســاً في المجال الأدبي بسبب موقفها السياسي: فــي الواقع، إذا كانت المجلة قد أبدعت على هذا المستوى، ولاسيّما من خلال مجموع المفهومات التي أشرنا إليها سابقاً، فإن المواقف السياسية هي، على العكس من ذلك، أعمال حشد (أو «تقارب»)، على سبيل المثال مع آراء الماويين التي دافع عنها من قبل ومنذ زمن طويل أشخاصٌ خارج المجموعة تماماً. بشكل أعــم، ومن وجهة أخرى، عانت هيئة التحرير من صراعات وانقسامات سياسية مماثلة عاشها أيضاً المثقفــون الفرنسيون كافة، فمن التقارب الصعب مع الحــزب الشيوعي إلى التطرف الماوي لبعضهم، حتى الوصول أخيراً إلى مواقف الليبرالية الجديدة، وهذا دون أن تتنكر كلياً لهذه التبدلات «حتى لو كانت هذه التبدلات قد أدت إلى كثيرٍ من الانقسامات»[٢٣].

عــلاوة على ذلك، فإن هذا الحضور فــي المجال الأدبي لا يجب أن يسمح بإزالة الأوهام الغامضـــة عن الأدب فحسب (وهذا ما طالبت به **تيــل كيل**)، في حين أن «الاعتقاد بنَّاءٌ، وهو جــزء أساســي من الانتماء إلى حقل مــا»[٢٤]. وتدعم نظرية المجموعة فكــرة إقصاء الأدب التقليــدي أو كبته واعتماد منح الأولوية للمدلــول أو للكلام، للوجود المادي للدال أو للكتابة، ومــن ثمَّ لعملية إنتاج هذا المدلول. إن تداول المعنـــى (الذي حُدِّدَ سابقاً بمقارنته مع تداول الأمــوال في التبادل الاقتصـــادي) سيكون قطاعاً «معــزولاً» في الأيديولوجيــة البرجوازية (ص٦٨). من ذلك الحين فصاعداً، ستتمثل الثورة في الاستعاضة «عن رمزية تعبيرية بتقديم معالم طريقة أو تجميع أو فك رموز» (ص٦٨-٦٩)، لوضع النص بدلاً من العمل، والكاتب (أو الناسخ) مكان المؤلف.

يزيد هــذا التشكيك في أيديولوجيـــة البنيويةِ الأدبيةِ من تأثيراتهـــا، فازداد ظهور الوجه «البالــي» لــلأدب أو لأدب بذاته، وبرز إلحاح على اتباع نهج يزيــل الغموض عن النص (النقد الأدبــي البنيوي، من خلال نواياها العلميــة، التي ربما لم تكن مقبولة دائماً، مما يعني ضمنياً مقاربة غير مقنعة ولا تقدر قيمة الأدب). ولكن في الوقت نفسه، سوّغت «**تيل كيل**» مشروعها

الخاص بها، والإنتاج الفني التخييلي لأفرادها عن طريق اختزال الأيديولوجيّة الأدبية بقضية مفاهيمية conceptuel: حبس الفكر الغربي في مركزية العلّامة «كريستيفا»، أو في الدائرة التي تتجاوز اللاهوتي «ديريدا»، وهي الحدود التي لن يعرفها نص مجموعة **تيل كيل** الإبداعي.

من تقديس sacralisation «العمل الفني»، ستنتقل «نظرية المجموع» إلى تثمين «النص» وتعزيز موقع المجموعة (أي **تيل كيل**) وهي «المجموعة الوحيدة المتماسكة التي تريد الانتقال من الأيديولوجية «الأدبية» إلى علم هذه الأيديولوجيّة» (مثلما يعلن نص الغلاف)، لأن هذه الأيديولوجيّة ستنتج عن نوع من التشوّه المفاهيمي، ولن تكون نتيجة لقناعة مشتركة[٢٥]. هذا التقديس للنص، أي للإنتاج الأدبي لمجموعة **تيل كيل**[٢٦]، لا يقوم على ادعاء السمات الأسطورية التي فقدت بريقها (المؤلف لم يعد إلهاً، المكتوب ليس عملاً فنياً)، وإنما ببساطة على التأكيد المتكرر للقيمة المميزة للنص: الحديث عن إعادة صياغة جوهرية، عن تغيير جذري، هو زعم انتماء هذا الإنتاج إلى الأصالة المتميزة.

في هذا المشروع الضبابي لتبديد الأوهام démystification عن الأدب، يحتل جاك دريدا مكاناً مميزاً وفريداً. إذ اعتُرِف على الفور بأهمية عمله «المثير للإعجاب» (ص٣٩٩) من قبل أعضاء المجموعة، على الرغم من أنه نشر أعمالاً في جهات أخرى غير **تيل كيل**، ولا سيما عند دار النشر مينوي Minuit، إضافة إلى أنه كان معتمداً بوصفه فيلسوفاً بحكم تشكيله المعرفي. هدفت تأملاته الفكرية ودراساته، التي شملت التاريخ الكامل للفلسفة الغربية، وكذلك نصوص فوكو وليفي شتراوس وسوسور وسواهم، هدفت إلى إظهار كل هذه الأفكار وحتى الفكر الغربي بمجمله رهين بما يسميه دريدا الوجود-اللاهوتي ontothéologie وميتافيزيقيا الوجود métaphysique. لكنه يضيف، لا يمكن للوجود أن يكون حاضراً إلا على قاعدة الغياب fond d'absence، فكل حضور (سواء كان للمعنى، أم للمدلول، أم للذات، أم للحاضر، أم للداخل، أم للكلام، أم للمحتوى...) يفترض اختلافاً (اختلاف وعلى اختلاف) يسمح لهذا الحضور بتقديم نفسه. الاختلاف différ(a)nce (مع a) يمحور إذن الداخل مع الخارج، والدال مع المدلول، والمحتوى مع الشكل، والذات مع الموضوع... الكتابة بوصفها أثراً أو اختلافاً، ليست أبداً، بدءاً من هذا الوقت، «خطراً إضافياً»، ولكنها تؤثر بالأصل في الكلام (مع أنه لم يعد هناك أي أصل)؛ فالخارج يصبح الداخل دائماً ومسبقاً أيضاً، و«التكميل suppléance يبدأ دائماً بصورة مسبقة»[٢٧].

يهيمـــن التفكير في هوامش الفلسفة على تفكر دريـــدا، مثلما حصل مع نظرية **تيل كيل**، بسبب فكرة التجاوز dépassement والتجديد فيها، وهنا في الفلسفة: لا يزال من الضروري البحث في هذا «الفائض débordement» أو الإضافي، لكن تحقيقه لا يزال أصعب بكثير مما يتخيله بعضهم بسبب استعجالهم[٢٨]. وبعبارة أخرى، تماماً كما ترفض نظرية المجموع «الأدب» والعلــوم الإنسانية المستندة إلـــى «الرواسب الميتافيزيقيـــة sédiments métaphysiques»، فإنهـــا لا تزال متمسكة بمفهوم النصـــ بوصفه ممارسة ثورية. «يتخلـــى» دريدا عن الفلسفة «الكلاسيكيـــة» المدانة، مثل غيرها من العلوم والفكر الغربيين، من اللوغوسنتريزم (المركزية الأوروبية) logocentrisme، مما سمح له بإضفاء الشرعية على موقفه الخاص، فأخذ يتوجه نحـــو «ما هو أبعد من المجـــال العلمي épistémè»[٢٩]، ولكنه، مع ذلـــك، يبقى في الواقع في المجـــال الفلسفـــي. لذلك يمكن تفسير هـــذا التوجه (إذا لم يُختَصَر بهـــذا فحسب) بوصفه احتجاجـــاً رمزياً علـــى الهيمنة التي تمارسها العلوم الإنسانية (فـــي الواقع، جزء معين منها) وعلى ممثليها، وهو احتجاج يفترض مقدماً التخلي عن المصنفات الأدبية وعن طرائق التفكير الفلسفيـــة التي أخذت الآن قيمتها بالتراجع. وهكذا فقد تـــم التوافق مع **تيل كيل** من خلال تماثل المواقف في المجال الفكري والإستراتيجيات الناتجة عنها، وقد تم ذلك بشكل خاص في مجال تثمين الكتابة، بوصفها متابعة أو اختلافاً[٣٠]، ومن هذه الزاوية عُدَّ نص مالارميه أو سولير «تخريباً للفعل» الذي يؤمِّن للغرب كل طموحاته المتخيلة في الهيمنة»[٣١].

في هـــذا الإنتاج التنظيري، تحتل جوليـــا كريستيفا أيضاً مكاناً ممتـــازاً: إنها في الواقع الشخصيـــة الوحيدة فـــي هيئة التحرير التي لا تنشر نصوصاً إبداعيـــة. بالإضافة إلى ذلك، فهـــي أكثر انخراطاً من الأعضاء الآخرين في هيئة التحرير فـــي الوسط الجامعي، ولاسيّما في الندوات التـــي كانت تديرها في الجامعات. هذا الموقف المميز سرعان ما أكسبها سمة الجديـــة ومنحها موقعاً محترماً (كما يتضح من مراجع كثيرة في نظرية المجموع التي تحيل علـــى أعمالهـــا، مع أنه لم تكن قد نشرت بعد سوى المقـــالات)، ويتأكد ذلك بشكل خاص من عدد منشوراتها وحجمها.

تعتمـــد كريستيفا المعارضةَ نفسهـــا التي تبنتها مجموعة منظري **تيل كيـــل**، أي التقابل بيـــن النصـــ الحديث والخطابات الأدبيـــة أو الشعرية التقليديـــة[٣٢]. ويستند هذا التمييز، وفـــق كريستيفا، إلى عدم إمكانية اختزال النصـــ irréductibilité بالنظريات اللغوية التي تهيمـــن على العلوم الإنسانية، وإلى «عدم التوافـــق incompatibilité بين المنطق العلمي..

ومنطق الخطاب الهامشي المدمِّر والمستبعَد، إلى حد ما، من المنفعة الاجتماعية»[٣٣]. يتميز النص الحديث، في الواقع، بهيمنة العمليات السيميائية sémiotiques المتطورة (وهي بحد ذاتها علامات أو صفات لعمليات اندفاع لا واعية) وسيادتها على أي طروحات رمزية symbolique. إن التعارض بين السيميائية والرمزية مشابه للتعارض بين: الحركي (الديناميكي) والثابت، «الإبداع création» والبنية، من يخلق النموذج والنموذج نفسه[٣٤]، عمومية الرفض وخصوصية التلقائية (العفوية)[٣٥]، لانهائية اللغة الشعرية ومحدودية المنطق العلمي[٣٦]. تُفَسر هذه الهيمنة للعمليات السيميائية بأن النص عبارة عن ممارسة مختلفة جذرياً[٣٧]، تحيل على الجسم الاندفاعي، أي البيولوجي أو الكيميائي الحيوي[٣٨]، وهي ممارسة يمكن أن تكون ثورية أيضاً في ظروف معينة، حين تستطيع هذه الممارسة أن تحطم المعيار المشترك الذي يؤسس النظام السياسي، أي اللغة[٣٩]. لا شك أن نظام المعارضة هذا كله يمكن أن يؤدي إلى تجاوز البنية الرمزية (اللغة، والمدونة، والقانون) من خلال عمليات مختلفة وغير متجانسة، وعن طريق السلبية (الهيغلية)، التي يمكنها وحدها أن تضمن إمكانية حرية الذات[٤٠].

بهذه الطريقة تعمل كريستيفا على «تجاوز dépassement» البنيوية من خلال النظر إليها بوصفها موضوعاً لا ينسجم مع فكرها؛ و من ثمَّ تنتقل إلى التشكيك بصحة نظرياتها (اللغوية منها بصورة خاصة: ينظر «أخلاقيات اللسانيات» في تحاور Polylogue)؛ ومن ثم الطعن أخيراً بهيمنتها في المجال الفكري. من الجدير بالأهمية أن نلاحظ، في هذا الصدد، «تخفيض rabaissement» الأهمية الذي أدخلته كريستيفا على النظرية الأدبية قياساً بالمادة المدروسة (أي النصوص)، في حين أن البنيوية سمحت باستقلالية autonomisation النقد الأدبي: إنها لا تدرس أبداً عملاً مفرداً لا يضاهى أو ليس له نظير، ولكنها تهتم بالبنى العابرة والمنظمة للنصوص المفردة، مما يعني تدمير أصالة هذه النصوص لمصلحة نموذج نظري (بنيوي) مستقل. على العكس من ذلك، بالنسبة إلى كريستيفا، فإن النص الحديث يفكر وحده وبنفسه، إنه انعكاس خاص بذاته، «لا تعليق، ولا إضافات فلسفية، تنظيرية، سياسية» ليست «حالة ترقب وغير مرئية ومنسية»[٤١]؛ ليس للنقد النصي سوى دور (هو تقليدي في الواقع) يتمثل في «الوساطة médiation» [٤٢]، بمعنى أنه تابع للنص، بحيث «يصبح مستحيلاً، استناداً إلى قطيعة محددة بدقة تاريخياً، جعل الكتابة مادة قابلة للدراسة بطريقة أخرى غير الكتابة نفسها (ممارستها ضمن ظروف معينة)»[٤٣]، كما تذكرنا كريستيفا نفسها[٤٤].

تتضمن وجهة النظر الجديدة هذه الإطاحة بالأطروحات البنيوية الرئيسية، كما يتضح ذلك بشكل خاص من ليفي شتراوس. وحيث يركز عالم الأنثروبولوجيا على البنى الموجودة مسبقاً وعلى الأحداث الفعلية وعلى القيود التي تمثلها هذه البنى[٤٥]، نجد منظِّرَة **تيل كيل** تدرس في كل مقال نصاً واحداً تتجاوز فيه السيميائية كل أشكال البناء الرمزية، وتحافظ على تقديمها لإمكانية فريدة في حرية الذات. عندما يرى ليفي شتراوس في عالم الأساطير مجالاً مغلقاً clos[٤٦]، ترى كريستيفا اللانهاية في اللغة الشعرية، وفي حين يميِّز الأول بوضوح البُنى اللاواعية من المسوِّغات المنطقية الهامشية[٤٧]، نرى كريستيفا تضع الإجراء العلمي في المستوى نفسه مع منطق الموضوع المراد دراسته[٤٨].

يحقق هذا الانقلاب renversement إمكانية تأكيد الطابع الآخر للنص الأدبي، ويؤدي في النهاية إلى تثمين هذا النص الذي يعدُّ بنية نادرة[٤٩]، ومن ثمَّ فهو رائع بوصفه إمكانية وحيدة وفريدة للحرية، وبوصفه «اللغة الوحيدة القادرة على تأكيد الحيوية الإبداعية génitalité[٥٠]»، ويتردد في ذلك كله قطيعة مع خطاب ومع موضوع قِدَمُهما يمتد لألفي سنة[٥١]، وهلمّ جرا. لذلك، ليس من المستغرب أن يتضمن النص عمليات كيميائية حيوية، غير متجانسة hétérogène مع اللغة (المنحازة إلى المجال الاجتماعي)، ومن ثمّ يصبح النص غير واضح تماماً ومراوغاً (لا نهائية اللغة الشعرية تؤدي أيضاً إلى عدم التحديد نفسه)، فيتجاوز، من جانب آخر، الموضوع الذي يكون بذلك موضع اتهام، وليس الأفراد المعروفين تاريخياً واجتماعياً[٥٢].

في الختام، إنّ هذا الصراع، الذي يقدم نفسه على أنه صراع أفكار أو خلاف معرفي épistémologique، هو من جانب آخر صراع مصالح اجتماعية متعارضة وانتماءات رمزية مختلفة، ولكنها أيضاً على المدى الطويل مادية أيضاً.

لو لم تكن **تيل كيل** في منافسة concurrence مع البنيوية، كما حاولنا إظهار ذلك، فإن كل هذا الشجار في الأفكار لن يكون ذا فائدة. إن سبب هذا الخلاف، كما في أي خلاف آخر دون شك، ليس فكرياً محضاً (البحث غير مهتم بالحقيقة)، بل يكمن في مصالح متناقضة، ولاسيّما في النزاع على المكانة الفكرية ونيل زعامتها وألقها، وعلى رأس المال الرمزي القابل للتحويل على المدى الطويل إلى أرباح اقتصادية. بمعنى آخر، لا يجادل المرء مع أناس «مجهولين inconnus»، أي مع شخصيات دون رصيد رمزي. يوضح الشكل الملطف للغاية

لهـذه المنافسة التي قامت علـى اعتماد حجة الخصم وتضخيمها وأخيـراً في قلبها ضده، كيـف أن المراقبين الخارجيين، بمعنـى آخر، غير المدركين لتنازع المصالح في هذه اللعبة، يمكـن أن يـروا في مجموعة **تيل كيـل** صيغة أدبية من البنيوية(٥٣). لكـن ليفي شتراوس، من ناحيـة أخرى، يعرف جيداً أنـه ليس هناك خلفاء حقيقيون لهذا النوع من الحركات(٥٤)، حتى لو اعترفنا بسلطته وبأهميته في المجال الفكري(٥٥).

وبالمثـل، فإن إحدى الشخصيـات الرئيسية في البنيوية لن تنضم إلى المجموعة إلا بعد تخليها عن إبداعاتها الأولى: «لذلك لا بدّ من الاختيار: أما وضع جميع النصوص موضع انتقاد ذهاباً وإياباً، ومساواتهم من وجهة نظر عدم الاختلاف، وإجبارهم على الانضمام تلقائياً إلى النسخـة التي ستصبح محرّفة لاحقاً؛ وإمـا بالمقابل وضع كل نص، ليس بحالته الفردية، بل ضمـن مجال جدارته، ليصنّف، حتى قبل انتشار الحديث عنه، في نموذج مفتوح لا حدود له، وليـدرَجَ من البداية في تصنيف مؤسّس، ويخضع لعملية تقويم»(٥٦). وسوف يلعب بارت كذلك على ثنائيات الاختلاف مقابل البنية، اللانهائي ضد المحدد، والنص ضد علم الأدب.

الهوامش

(1)- P. Bourdieu, «Le Marché des biens symboliques», L'Année sociologique, 22, 1971, p.49 -126.

(2)- «Tel Quel», Théorie d'Ensemble, Paris, Seuil, 1968, p.392.

(3)- P. Sollers, «Interview», Le Magazine littéraire, 65, juin 1972, p.13.

(4)- Catalogue Général du Seuil, mars 1980 L'Intermédiaire de Sollers fait exception.

(٥)- هذا ما يفسر الاهتمام الخاص الذي سنمنحه لهذه النصوص.

(6)- Cf. P. Bourdieu, «La Production de la croyance», Actes de la Recherche en Sciences sociales, 13, février 1977, p.21.

(7)- Tel Quel, n°1, printemps 1960, p.3.

(٨)- حتـى العـام ١٩٦٣م، ستنشر Tel Quel نصوصاً لكل من ناتالي سـاروت وميشال بوتور وكلود سيمون، من بين آخرين.

(9)- «Tel Quel», Théorie d'Ensemble, Paris, Seuil, 1968, p.392.

(10)- Tel Quel, n°1, printemps 1960, p.3.

(١١)- يتضاعف هذا الاختلاف في الممارسات عبر السنوات، وسيتزايد مع فارق الأجيال (نحو عشر سنوات) ووفق دور النشر (مينوي من سوي). حول هذا الدور ينظر:

cf. P. Bourdieu, «La Production de la croyance», Actes de la Recherche en Sciences sociales, 13, février 1977.

(12) - P. Bourdieu, op. cit., p.12.

(١٣)- بودري يكتب مراجعة حول التفكير المتوحش، في مجلة تيل كيل، ١١، ١٩٦٢م، ص٦٨.

(14)- R. Barthes, Critique et Vérité, Paris, Seuil, 1966.

(١٥)- وهذه هي السمة الغالبة على هذه الدراسات المخصصة للموضوع: مثلاً:

J. Piaget, Le Structuralisme, Paris, PUF, 1968; ou R. Boudon, A quoi sert la notion de structure?, Paris, Gallimard, 1968.

(١٦)- هناك عوامل مختلفة، لن نتوقف عندها، تفسر هذا الظهور: منها على وجه الخصوص، زيادة عدد طلاب الجامعة وتضخم أقسام العلوم الإنسانية.

(١٧)- من الواضح أن بعض الفلاسفة أو الكتاب استطاعوا المشاركة في هذه الحركة. لكن الأصل كان في مكان آخر، في مجالات العلوم الإنسانية، وأي «انتماء» للبنيوية مرّ بالاعتراف بدورهم المحرك (ولاسيّما في حقل اللغويات. على سبيل المثال، كان الموقف الخاص للغاية لألتوسر هو تأكيد علمية الماركسية، وطابعها «البنيوي»، مع متابعته في المجال الفلسفي. هذا الموقف لا يخلو من الغموض الذي سيجبره على نقد ذاتي، إذ سيضطر للإعلان عن عدم شرعية موقفه الفلسفي «القائم».

(١٨)- المؤشر الوحيد الذي سنعطيه لهذا التحول هو «تصنيف الـ٤٢ مثقفاً الأوائل» الذي قدمته مجلة «لير Lire»، في عددها رقم ٦٨، نيسان ١٩٨١م، والذي وضعت على «رأسهم»: ليفي شتراوس، وآرون، وفوكو، ولاكان، وبوفوار. وفي التحليل الذي أتبعه لابوج Lapouge، بهذا التصنيف، يعلن صراحة «تراجع» الأدب وهيمنة العلوم الإنسانية.

(١٩)- وقد اهتمت بذلك مجلة «لير» وسمتهم بالمثقفين «الذين، على ما يبدو، تؤثر كتاباتهم بعمق أكبر تأثير في حركة تطوير الأفكار، والأدب، والفنون، والعلوم،... إلخ».

(٢٠)- باريس، سوي، ١٩٦٨م. نشير، بين قوسين، إلى صفحات هذا الكتاب.

(21)- P. Sollers, Logiques, Paris, Seuil, 1968, p.9.

(٢٢)- ومن الأمثلة الجيدة على هذه النظريات البنيوية في الأدب، العدد الشهير من مجلة Communications اتصالات، رقم ٨، المكرس لتحليل السرد.

(٢٣)- حلل بورديو ورسم العلاقات القائمة بين المجال الفكري وبين مجال القوة الاقتصادية والسلطة السياسية، والتقارير المقدمة عن «الانزلاقات غير الملموسة التي قادت في أقل من ثلاثين عاماً إلى حالة

في الحياة الفكرية تتطلب بالضرورة أن يكون المثقف شيوعياً، وليس من الضروري أن يكون ماركسياً، إلى حالـة يكون فيها راقياً حين يكون ماركسياً ويمكنـه أن «يقرأ» ماركس، وينتهي به المطاف إلى حالة يجب على ماركس العودة عن كل شيء، وعن الماركسية قبل كل شيء»، «الموت يستولي على الحي»، وقائع البحث في العلوم الاجتماعية، ٣٢/٣٣، نيسان-حزيران ١٩٨٠م، عدد ٨، ص١- ٩.

(24)- P. Bourdieu, Le Sens pratique, Paris, Minuit, 1980, p.113.

(٢٥)- ينظر تحليل المقدس عند دوركهايم، القوة الروحية (مانا) عند موس، وفنية الفن عند بورديو.

(٢٦)- تؤكد عقيدة تيل كيل وجود معارضة غير قابلة للاختزال بين النص وغير النص، بين تيل كيل والآخرين، لعب الاستثناءات والحرمانات، وعقلية المحاصرة، كذلك (ينظر مقابلة سولير في المجلة الأدبية، العدد ٦٥، حزيران ١٩٧٢م، صـ١٧، ويكشف ذلك كله من جهة أخرى، عن أداء المجموعة بوصفهم طائفة (كما يورد ماكس فيبر)، وهذا يعني القول مثل اجتماع للممثلين المنتخبين الأنقياء أخلاقياً الذين اعترف بعضهم بعضاً

(27)- J. Derrida, De la grammatologie, Paris, Minuit, 1967, p.308.

قد يبدو هذا الملخص، مثله مثل أي ملخص، مختزلاً، ولكن قراءة مجموعة مثل نظرية المجموع، واستخدام هـذه النصوص يدل علـى أن عمل Derrida كان يعمـل بهذه الطريقة. ملخص، وهـذا يعني خفضت إلـى عدد قليل من الاقتباسات والمعارضات البسيطـة: الميتافيزيقيا، هيكل، أصبح الوجود «كائن سيّئ»، والفرق، والكتابة، والإنتاج، «كائن جيد».

(28)- J. Derrida, Marges de la philosophie, Paris, Minuit, 1972, p. m, xvn-xvm.

(29)- J. Derrida, De la grammatologie, Paris, Minuit, 1967, p.142.

(٣٠)- راجع هذا النوع من التأكيد، من الواضح أنه زائف أو مشكوك فيه على الأقل، ولكنه يسمح ويوصل إلى أعمال دريدا: «إن الكتابة من وجهة نظر المجتمع هي موضوع الحظر»، نظرية المجموع، ص١٢٧.

(31)- J. Derrida, La Dissémination, Paris, Le Seuil, 1972, p.391.

(32)- J. Kristeva, Semeiotikè, Paris, le Seuil, 1969, p.278.

(33)- Op. cit., p.176.

(34)- J. Kristeva, La Révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974, p.62.

(35)- Op. cit. p.159.

(36)- Semeiotikè, p.176.

(37)- La Révolution du langage poétique, p.185

(٣٨)- علـى سبيـل المثال، في Polylogue، Paris، Le Seuil، ١٩٧٧م، صـ٧٩، ص٤١٠. الأطروحة في مواضـع أخرى أكثر دقة: الاقتصاد المندفع من شأنه أن يفرز ضغوطاً بيوفيزيولوجية واجتماعية تاريخية (على سبيل المثال، المرجع السابق، ١٧٢).

(39)- Polylogue, p.13. Et l'ensemble de la Révolution.

(40)- La Révolution du langage poétique, p.591.

الاقتصـــاد المعنـــي هو «الذي يؤمن إمكانية وحيدة من الحرية للذات فـــي الدولة الرأسمالية»، ويعبر عن الحالتين السيميائية والرمزية، مع رجحان الأولى.

(41)- Polylogue, p.173.

(42)- Semeiotikè, p.289.

(43)- P. Sollers, Logiques, Paris, Seuil, 1968, p.9.

(٤٤)- في الواقع ، لا تطبق كريستيفا هذا «المبدأ» وهي تحتل موقعاً يمكن أن يكون غامضًا، ضمن مجموعة تيـل كيـل، فهي المنظرة التـي تعلي من شـأن الأدب دون أن تمارسه. ومن ثمَّ، ستكـون مضطرة لتسويغ ممارستهـا بوصفها منظِّرة في بعض النصوصـ (على سبيل المثال، Polylogue، ص١٧١-١٧٢). لكنها هنـا أيضاً، ستدرك أن النظرية لا يمكنها «بـأي شكل أن تكون» اللغة الشعرية، ولكنها تقوم بالاستعانة بها فحسب «بوصفها مؤشراً لما هو غير متجانس في المعنى».

(45)- Par exemple C. Lévi-Strauss, L'Origine des manières de table, Paris, Pion, 1968, p.223.

(46)- Par exemple, C. Lévi-Strauss, L'Homme nu, Paris, Pion, 1971, p.620.

(47)- C. Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Paris, Pion, 1959, p.308 -310. Lévi-Strauss n'a pas toujours été aussi rigoureux; cf. P. Bourdieu, Le Sens pratique, Paris, Minuit, 1980, p.65- 69.

(48)- J. Kristeva, Semeiotikè, p.59, 143.

(49)- La Révolution du langage poétique, p.606.

(50)- Op. cit., p.617.

(51)- Op. cit., p.619.

(٥٢)- علـى سبيـل المثال، على غلاف ثورة اللغة الشعرية: «اللغة الشعرية ... تدخل... في البنى اللغوية وفي تكوين الذات المتكلمة، في السلبية، وفي الانقطاع». من الواضح أن الحديث عن هذا الموضوع بشكل عام يؤدي إلى تجريد الشعر من ظروفه المختلفة المتمثلة اجتماعياً في الكتابة والقراءة.

(53)- Par exemple, J.-M. Auzias, Clefs pour le structuralisme, Paris, Seghers, 1975 (3e éd.), p.185- 186.

(54)- C. Lévi-Strauss, Interview, Le Nouvel Observateur, 816, juin-juillet 1980, p.15 :

في فرنسا، على وجه الخصوص، يبدو لي أن العفوية في الموضة، والعودة إلى الذات، التي ظهرت منذ أحداث ١٩٦٨م، هي عكس ما حاولت القيام به. ينظر أيضاً، الرجل العاري، ص٥٧٣.

(55)- Cf. l'enquête de Lire déjà citée.

(56)- R. Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970 (rééd. «Points»), p.9.

لا تكن أي شيء

محمد كنايسي



انفجار

بكلِّ نقودي القليلةِ
حقّقتُ حُلْمي العظيمْ
اشتريتُ لها وردةً
وردةً واحدَه
لونُها أحمرٌ
مثل قلبي الكريمْ
وفي عطرها كلماتي
التي لمْ أقُلْها
لتلكَ الفتاة
التي كانَ في وجهها دائماً
بعضُ حزنٍ وسيمْ

- العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

وشامةُ خدٍّ
وعينانِ ذابلتانِ قليلاً
فقدْ كانت الكلماتُ تموتُ
إذا ما نظرتُ إليها
وتتركُني فارغاً
كاليتيمْ
هي الآن
في موقفِ الباصِ
بينَ الزّحام
وليس بعيداً
تُطلُّ قذائفُ
هذا الصّباح السقيمْ
وليسَ أمامِيَ
وقتٌ كثيرٌ
لأهديَها وردتي الجامحَهْ
فجأةً
تلْفحُ النارُ وجهي
ومن قوّةِ الانفجارِ
تطيرُ الجسومْ
ممزَّقةً
في هواءِ السّوادْ
لتهوي على الأرضِ
مجهولةً
غيرَ أنّي أراها
أراها
بعينينِ محروقتينِ :
يداً من رماد
تُعانقُها وردةٌ من رمادْ
تُغازلُها
في فراشِ
الجحيم

مشنقة

معَها
لمْ تكنْ وحدتي كامله
لمْ تكنْ خانقه
فهيَ شبّاكُها
منهُ يدخلُ بعضُ الهواءِ
وخيطٌ من النورِ
يربطني بالحياةْ
ويجْعلُها بلداً شاحباً
ليسَ يُشبهُ أيّ بلَدْ
بعْدَها
آه منْ بُعدِها
أصبحتْ وحدتي مشنقه
فيا أيّها الربُّ
يا خالق النورِ
والحبلِ
والمرأةِ الراحله
أعنّي ولو بملاكٍ صغيرٍ
يهدهدُني

ويُكلّمُني
لأنامَ على صوتِهِ
للأبَدْ

لا تكن أي شيء

لا تكنْ بشراً
فألفُ سلاحٍ
وألف يدٍ قاتلهْ
في انتظارِكْ
لا تكنْ شجراً
فكلّ الفؤوسِ
وكلّ المناشيرِ
جاهزةٌ لاغتيالِكْ
لا تكنْ طائراً
فكلّ الفخاخِ
وكلّ البنادق
منصوبةٌ لاصطيادِكْ
لا تكنْ حجراً
فهذا الزمانُ
زمانُ دمارِكْ
لتكونَ
وتشْعرَ أنّكَ حيّْ
لا تكنْ أيّ شيّْ

❁ ❁ ❁

لأنّكِ البحرُ

علي جمعة الكعود



(١)

الفرقُ
بين حبيبتي والشمسِ
أنّ الشمسَ يُصبحُ
في أتون الصيفِ
ناراً نورُها
وحبيبتي بالدفء
يغمرني على مرّ الفصولِ
حضورُها

(٢)

لأنّكِ البحرُ... خانتْني المسافاتُ
ولم تزلْ طيّ أدراجي الحكاياتُ

- العمل الفني: الفنان بشار البرازي.

وكفّنتُ أملي المقتولَ.. أشرعةٌ
وفي المراسمِ... قرصانٌ ومرساةُ
مرافئُ الريح تفشي سرّ وحشتِها
وللمراكبِ... في الميناءِ أنّاتُ
وتزدريني على مرأى المدى جُزُرٌ
ودفترُ الغيبِ لا تمحوهُ ممحاةُ
وحدي أقشّرُ أحزاني... وأنثرُها
قشراً فقشراً على أرواحِ منْ ماتوا

(٣)

تبوّأتِ قلبي... ولم أتبوّأْ
سوى الريحِ تنثرُ شوقي المخبّأْ
صدئتُ ومن قبلُ نظّفتُ روحي
وهجرُكِ مستفحلٌ ليس يُصدأْ
هواكِ نفاني إليكِ... وعمري
إلى ألفِ عمْرٍ وعمْرٍ... تجزّأْ

❀ ❀ ❀

ثلاث قصائد

محمد كاظم جواد



أيّها القَلَقُ

أيّها القَلَقُ
لَسْتُ مُجبَراً أنْ أرَحّبَ بِكَ
مِثْلما رَحّبَ الجَواهِري بِقَرينِكَ
لكنّي أقولُ لَكَ
لِمَ لا تَتْركُني وَحيداً؟
كَيْ أسْتَلقي بِهدوءٍ
لِمَ لا تبعد عَنّي مسبحَتَكَ السّوداء؟
وَأنتَ تُطَقطقُ بخَرزاتِها بانْتِظام
امْضِ بَعيداً
أحْياناً أَمَحُكَ تَمشي الهُوَيْنى
أوْ تَأتيني بِعكّازِ أفْعى

- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.

وَأراكَ حينَ يَغيمُ القَلبُ
تَجلسُ في زاوِيَةِ الغُرفَةِ
مُتَقرفصاً مثل السَّعْدان
وَحينَما أرى قفاكَ لا أَسْتَبشِرُ خَيْراً
لأَنَّكَ سَتَقْتَربُ منِّي
بمَشيتك القهقرى
أَيُّها القَلَق
دائماً تَعزفُ لي لَحْنَ قَطراتٍ بَطيئَةٍ
منْ حَنَفيّةِ ماء
أَوْ صَوتِ بَنْدولِ ساعَةٍ قَديمَةٍ

على مَضَض

لَيْسَ بوسعي
أن أفَسّرَ ما حَوْلي
لا مَلاذَ يَدعوني
إلى هَدْأَةٍ كَريمَةٍ
حَتّى الحُزن
لَيسَ لَهُ طَعْمُ الماضي
لا أُفَكِّرُ في الفَرَحِ الآجِلِ
وَعلى مَضَض
أَسيرُ مَعَ خَيْطِ الحَياةِ

التجاعيد تسخر

حينما فكّرتُ أن أصْبغَ شَعري
راوَدَتْني أَفْكارٌ كَثيرَةٌ
بدءاً منْ نَوْعِ الصَبْغَةِ التي سَأَخْتارُها
وَاللَوْنِ الذي يَتَدَرَّج منْهُ الأَسْوَدُ
لَيْسَ منَ المَعْقولِ أَنْ أَخْتارَ
الأَصْفَرَ أَوْ البُنّي
سَأَخْتارُ
في صَبْغِ الشَّعْرِ الذي تَرَكْتُهُ في ذَقْني
أَمّا شَعْرُ الوَجْه
عَلَيّ المُواظَبَةُ في حلاقَته
مثلَ جُنْدي يَتَعرَّضُ للتَّفتيش
في ساحَةِ العَرَضات
يَبدو أَنَّ الأمرَ سَهلٌ للغايَةِ
سَأكونُ دَقيقاً وَأُمَرّرُ فرشاةَ الصّبغِ
في أَعْماقِ بُصَيْلاتِ الشَّعرِ
وَأَقفُ أَمامَ المِرآةِ كَصَنَمٍ،
أُحَدّقُ في وَجْهي
فَأَراه يَسْخَرُ منّي، وَيخرجُ لِسانَهُ
سَتَسخَرُ التَّجاعيدُ أَيْضاً
والخُطوطُ التي تَتَجَمّعُ حَولَ عيْني
حينَما أَضْحَكُ
سَتَرفضُني المِرآةُ
وَتقولُ لي هذا ليسَ أَنتَ
هذا مسخُكَ أَيّها المُتَصابي
فَسنينُكَ احتَرَقَتْ
وَالباقيةُ أَصابَها العَطَبُ
وَما أَفسَدَهُ الدَّهرُ لا يصْلِحُهُ العطّارُ

❁ ❁ ❁

السـرد...

كلمات تخاصر الأحزان

عوض سعود عوض

«تفتقد الحياة جمالياتها، إذا افتقدنا الأمل والخيال والحلم»

-١-

كلماتـي تلحّنها النسمات الغافية. ذكرياتي تستفيق وتَعبُر جسدي في وقت متأخر من ليل فضي. أحببـت أن أسمـع صـوت حبيبي، أن أصل إلـى أعماق كلٍّ كلمـة قلناها. أودعته قلبـي ليحتفي به، وليسترجـع معه الذكريات والـدروب والكلام الحلو الذي بحنا به. تناولـت الجوال فعبقت الأزهار والرياحين في سريري.

– ألـو حبيبـي عمر أنا الآن في دار إيواء تقدم الوجبات والنـوم، التقيت بمئات المشردين مثلي، أشعر بثقل في خطواتي، يبدو أنني دخلت شهري التاسع، وقد يأتيني المخاض في أي لحظة، ليس معي نقود كافية لأذهب إلى طبيبة تفحصني أو إلى مشفى خاص، متّكلة على الله.

– نعـم حبيبتـي لقد برهنـت دائماً أنـك شجاعة، ستلديـن وستكونين بخيـر، صحتك جيدة، أنـا بحاجة إلى أن أسمع صوتـك، أنتِ سرُّ صمودي، كلماتك وسادتـي، وشعرك الهفهاف نسمتي

- العمل الفني: الفنان بشار البرازي.

المعطــرة، أمــا قدك اللــدن فيمنحني الشجاعــة لأكتب الفصل الــذي علينا كتابتــه، كي لا نترك التزوير يكتب ما يشاء.

-٢-

فرغت القارورة من عطرها، عندما بدأت الشظايا والقذائف والرصاص تكتب حروفها. هواجس متتاليــة، وسماء مبللة بالدمع، أما النجوم فلم تعد ساطعة. في حضرتها أخشع، خضوع إرادي حلو وجميــل، يجعل الخيال يسبح. فــي داخلي تيارات وأمواج تطوقني، تمنعني مــن مغادرتها. أقبع في ركــن ضيق من جهة وفسيح من جهات. الأمل مــا زال يراودني، حرصت على عدم إضاعته. أحاول أن أستكشــف المستقبــل بعين الحاضر. أنظــر إلى الطبيعة، تكتمل الصــورة، سحر في كلٍّ مكان، وخــراب الإرهابييــن في كلٍّ مكان. تهــدل اليمامات، فأعــرف أنهن يشاركننــي الحصار والحزن، وينعين الخراب.

-٣-

عندما قررتْ غادة أن تغادر أخذت قلبي، لم أحاول أن أثنيها عن قرارها. الاشتباكات والقذائف والصواريــخ تنهــال من كلٍّ جانــب، أخاف أن تجهض، وهــي لا تستطيع البقاء في مثــل هذا الجوِّ. طالبتــكَ أن ترافقهــا: لــن أغــادر وحيــدة، تخرج معي يــا عمر، وعندمــا تنتهي الحرب نعــود، أنا لا أستطيع العيش من دونك.

– لمــن أترك البيــت والأرض والتاريخ والجغرافيا والأحلام ياغادة؟ أنا بــاقٍ، إما أن أموت هنا، وإما أظل شجرة عصية على الاقتلاع.

– لنبقَ على اتصال كلّ يوم، بل كلَّ لحظة، وأسمع منك ما يريحني، وأسمعكَ آخر أخبار حملي.

-٤-

أوصلتهــا إلى آخر نقطة، يمكــن أن تتجاوزها دون أن تفقد حياتها، أو يمسها أي مكروه، طالبتها أن تنتظر: (لا يجوز أن تخرجي وحيدة، أخاف عليك).

– لا تخــف سأخرج مــن ذاك المكان. راقبني جيــداً، سأجتازه متخفية، وعندمــا أبتعد وأتجاوز الخطر؛ أتصلُ بك.



انسلت من بين ذراعيَّ، أشارت بيدها، ودموعها ترفد سواقي البلدة. ابتعدت ودخلت منطقة مكتظة بالأشجار والنباتات، لتبدأ معركة البقاء والنجاة. تحبو مرة، وتحني ظهرها مرات، تبتعد وتختبئ في الظلِّ، من شجرة إلى شجرة، ومن نبتة إلى نبتة. غابت عن ناظري، فلم أعد أحسُّ إلا بخفقان قلبي. خفت عليها، فقد مرت نحو ساعة، ولم تتصل، أو أعرف عنها شيئاً. أحاول الاتصال، صوت المجيب الآلي يعيد الأسطوانة مرات ومرات. الدماء تغلي في عروقي، لقّمت السلاح وهيأته، وصلت المكان الذي تنوي المغادرة منه. لم أجد ما يمنعني من البحث عنها، راقبت حولي والحد الفاصل فإذا هي هناك، تنتظر الفرصة المناسبة للعبور. زحفتُ إليها وودعتها، فهمست في أذني كلمات لا تنسى:

– ابق هنا وأنا سأغادر، ردّ عني الأذى، أما إذا أصابتني رصاصة فهذا قدري. عد إلى البيت ولا تخاطر بنفسك، لي الله.

أراقب تحركاتها، مسلح يطالبها أن تقف وترفع يديها، لكن قبل أن يصلها ويحقق مراده، منعته رصاصاتي من ذلك... في ظلٍّ لعلعة الرصاص نجت بنفسها، أما أنا فبدأتُ التراجع، ثم الانسحاب والفرار، وغير بعيد عن بيتنا ركعتُ وقبلت الأرض قبلات عدة.

-٥-

في البيت فتحت الخزانة وبدأت أتفحص محتوياتها، تأملت فساتينها وأغراضها، لقد تركت كلَّ شيء، ولم تأخذ معها سوى محفظة يد صغيرة، وضعت فيها هويتها ومبلغاً من المال يعينها في

اللجـوء والتشرد، أشياء كثيرة شدَّتني، استوقفني فستـان زفافها وهو يزهو بلونه الأبيض وعطره، وإسوارة أهديتها ليلة الدخلة. لماذا تركتها ولم تأخذها؟

هبـت نسمات اختلط عطرها بعطر الخزانة... ظلت يومين محجوزة في الشقة وهي ترتّب غرفة النوم حتى غدت أُبهة، عطَّرتها بأريجها وزينتها بطاقة ورد وبقدّها الحسن وابتساماتها، وأحاديثها التي لا تنتهي عن الحياة والحب والمستقبل، عن ماضينا وواقعنا ومستقبلنا، وموقع المرأة السورية وحريتها التي لا غِنَى عنها.

-٦-

المشـرف على دار الإيواء، قرر نقلي إلـى مشفى التوليد في دمشق، بمبادرة فردية منه، بعد أن جاءنـي المخاض، وسمع توجعـي وصرخاتي... أتصلُ بكَ ولا مجيب، لماذا لا ترد؟ أنا الآن بحاجة إلـى التواصل معك. أخبرتني الطبيبـة أنني سأضع مولودي بين لحظة وأخرى. ماذا أسمع يا عمر، أجبنـي؟ هل صحيـح أن قذيفة أصابت البناية التي نسكن إحدى شققها؟ آه ثم آه على هذا الخبر؟ أبكي وأنا بأشد الحاجة إلى الفرح. مسحتْ إحدى الممرضات دموعي، ثم سألتني عن الاسم الذي سأسمي به المولود.

لا تجبُ يازوجي... طيب سأسميه عمر.

❁ ❁ ❁

زقاق الحاج حسين

محمد إبراهيم العبد الله

لم يكن زقاقاً متميزاً يختلفُ عن الأزقة الأخرى الموجودةِ في البلدة، كان زقاقاً ضيقاً لا يتجاوزُ عرضه في بعض الأماكن متراً ونصف، ويتسع أحياناً ليصبح بعرضِ مترين، تتزاحمُ عليه المنازل وتتراصُّ حتى يصعبَ عليك في بعض الأحيان أن تفرّقَ بين هذا المنزلِ وذاك، فالأبوابُ متراصةٌ متكاتفةٌ كأنها متأهبةٌ على الدوام لصدِّ هجوم أو دحرِ عدوان. المنازلُ التي اصطفت على جانبيه كانت واسعةً من الداخل وتضيقُ كلما اقتربتَ من الزقاق، بل إنَّ بعضَها تقدّمَ قليلاً ليضيّقَ الخناقَ على المارّة، وهذا ما أوجدَ كثيراً من الزوايا المتداخلةِ أخذت أسماءَ أصحابِ هذه المنازلِ الناتئة، فالزاويةُ الأكثرُ شهرةً كانت زاويةُ «بيت غازي»، وزاويةُ «الحاج صالح»، وزاويةُ «الحاج محمود»، وكانت هذه الزوايا محطةً يتوقفُ عندها بعضُ اليافعين ليدخنوا سيجارةً أو سيجارتين على عجل دون أن يراهُم أحدٌ ويبلّغَ أهليهم عن فعلتهم، أو محطةً ينتظرُ أحدُهم إحدى الصبايا التي خرجتْ في الصباح الباكرِ إلى الحقلِ على أملِ أن يلقاها حين عودتها ويحظى منها بنظرة أو ابتسامة يعيشُ على وقعها أياماً عديدةً.

- العمل الفني: الفنان ناصر زين الدين.

فــي الصيف كان القادمون من الحــي الشمالي يمرون من هذا الزقاقِ لأنّه يختصرُ المسافةَ إلى الحي الجنوبي. كانت شمسُ الصيف الحارقة تناورُ في حركتها طوالَ اليوم علَّها تصل في لحظة ما إلى أعماقه لكنها لا تفلحُ في أغلبِ الأحيان، فالجدرانُ العاليةُ التي تراصَّت على جانبيه حالت دونَ وصولها إليه، لهذا تجدهُ بارداً على الدوام، أما في الشتاء فكلُّ شيء مختلفٌ، فالهواءُ الباردُ يتسللُ إلــى كلِّ زاوية وكل فرجــة فيه، تقتحمُه الرياحُ الشماليةُ الباردةُ لتضــربَ كلَّ ركن وكل مختلىً فيه. حين تتساقطُ الأمطارُ يتحوَّلُ الزقاقُ إلى جدولٍ صغيرٍ دافق تتجمعُ فيه المياهُ الهاطلةُ على أسطح المنازلِ، تنحدرُ دافقةً نحو الجنوبِ لتلتحمَ بمياهِ الشوارعِ الأخرى وتشكلَ سيلاً جارفاً تتجمعُ مياهُه عند منطقة خفيضة جنوبَ البلدة، زُرعتْ بأشجارِ الحَورِ التي تظلُّ تنهلُ من مياهه حتى أوائلِ شهرِ حَزيـران. على أسطحِ المنازلِ تتقابلُ المزاريبُ على جانبي الزقــاق، تتدفقُ المياهُ منها وتتصادمُ فــي بعضِ الأحيــانِ لتشــكلَ لوحــةً مائيــةً جميلــةً يصعــبُ تخيلُها أو رسمُها، يزدادُ دلفُها وينخفضُ تبعاً لغزارة الأمطارِ الهاطلة بل تتصادمُ مياهُها في بعض الأحيان حتى يخيّلُ إليك أنّها تدخلُ في عراك سرمدي. أمــا الأمطارُ الهاطلــةُ في فناء المنــزلِ فتتجمعُ أيضــاً وتتجهُ هاربةً نحــو عتبةِ بــابِ المنزلِ التــي جُهزت فيها فتحةٌ لخروجِ الميــاه التــي تلتحــمُ بدورهــا مــع ميــاه المزاريــب الأخرى، المنازلُ في ذلــك الوقت كانت مبنيّــةً مــن الطيــن وسقوفُهــا خشبيةٌ تداعى بعضُها وتصدّعَ أو انهــارَ لغيــابِ أصحابِهــا



أو لعدم إجراءِ الصيانةِ اللازمةِ لها. حينَ تطولُ مدّة الهطلِ، يخرجُ أحدُ أهالي الحيِّ ليحذّرَ الناسَ بمكبراتِ الصوتِ في المسجد من مغبةِ المرور في الزقاق، خشيةَ أن تنهارَ عليه قنطرةٌ أو تتداعى إحدى القبابِ المصنوعةِ أصلاً من الطين. في الطرفِ الجنوبي من الزقاق وقبل أن تهاجمَه المنازلُ المتزاحمةُ على جانبيه كان هناك «مقهى الحمّام» للحاج «رمو» وقد وُضع هذا المقهى كأنّه إيذانٌ بدخولِ الزقاقِ، فحركةُ الناسِ طبيعيةٌ هناك، لكن ما إن تجتازَ هذا المقهى حتى تجدَ نفسَك وحيداً تمر فيه، أما من الطرف الشمالي فقد كان هناك دكانُ الحاج حسين الذي ما إن تصلَ إليه حتى تشعرَ بأنك قد اجتزت مثلثَ برمودا، يلتقيك الحاج حسين ضاحكاً باسماً لعله يريدُ أن يخففَ عنك متاعبَ المرور في هذا الزقاق، فيسألُك عن أهلِك وأحوالِهم بدءاً من الأبِ وانتهاء بأصغر وليد عندك، فهو يعرفُ الناسَ جميعاً، يسألُك عنهم بحرارة واشتياق كأنه لم يلتقيهم منذ سنوات، يناديك يا أبا فلان وإن كنتَ شاباً يافعاً، تفضّل فالشاي جاهزةٌ ويؤكدُ أنها لا تزال ساخنةً، لكنها في واقع الأمر غيرُ ذلك فقد سكبَ منها كأساً له منذ الصباح ونسي احتساءَه وظلت بقيةُ الشاي في الإبريق لا يعرفُ عنها شيئاً، وقد أصبحتْ في ذلك الوقت مثلاً في سواد لونها وبرودة مشربها.

تناقلَ الناسُ كثيراً من القصصِ والحكاياتِ حولَ هذا الزقاقِ، بعضُها يبعثُ الضحكَ والسخريةَ وبعضُها الآخر يخيفُك إلى درجة يصعبُ عليك سحبُ أنفاسك. أكثرُ القصص إثارةً تلك التي يتناقلُها الناسُ عن وجود مخلوقات لا تشبه البشرَ، بعضُهم ينسبُها إلى الجن وبعضُهم الآخرُ ينسبُها إلى صنف من الحيواناتِ التي دفعتْ بها برودةُ الشتاء لأن تدخلَ الزقاقَ وتختبئَ فيه، حكاياتٌ وقصصٌ رويت عبر عشراتِ السنين من أشخاص نعرفُهم جميعاً ونعرفُ عنهم الصدقَ والصلاحَ ونستبعدُ أن يكونوا كاذبين في رواياتهم. كنتَ تظنُّ أحياناً أن هذا الزقاقَ الذي يمتد بضعَ مئات من الأمتار قد اجتمعتْ فيه كلُّ شياطين الأرض وعفاريتها. في الليل يبدو مظلماً صامتاً صمتَ القبور، لا يعبُره أحدٌ ولا يقفُ فيه أحدٌ. المرور به ليلاً يتطلبُ منك الشجاعةَ ورباطةَ الجأش، فربما قذفَك أحدُهم بحجر، أو صرخَ بك بلغة لا تفهمُها، أو ضربَك بعكاز يحملُها، المرورُ فيه يتطلبُ أن تتماسكَ وتستجمعَ قواكَ ولا تسارعَ خطواتِك حتى لو قذفَك أحدُهم بحجر، لأنك لو فعلتَ هذا سينهالُ عليكَ وابلٌ من الحجارة، هذا ما حدث للحاج علي القاسم الذي مات مشلولاً من خوفه، وحدثَ لامرأة من «آل جربوع»، لكن في الوقت نفسه تناقلَ الناسُ قصةَ المرأة الفقيرة التي سمعتْ ذات مرة أن هذه المخلوقات لديها من الكنوزِ ما يكفي لإثراء بلدة بكاملها، فقررتْ أن تستجمعَ قوتها وتمسكَ بأحدِها ولا تتركُه يفلتُ منها حتى يقدّمَ لها جوهرةً أو ياقوتةً أو أشياءَ ثمينةً يمتلكُها. اقتحمتْ هذا

المـرأةُ الفقيرةُ الزقاقَ في إحدى ليالي الشتاء المظلمـة، على أمل أن ترى نفراً من الجن فتمسك به، وتطلب منه فديةَ إطلاقِ سراحِه جوهرةً أو ياقوتةً أو سواها، شاهدت هذه المرأةُ حماراً صغيراً يقـفُ فـي الزقاقِ فقالت فـي نفسها: هو ذا، لقد تحـوّل إلى حمار حين شاهدني كـي لا أُمسكَ به، فاقتربـتْ منه وأمسكتْ برأسه وامتطته وانهالت عليه بالضرب قائلة: «أريد منك جوهرة، أريدُ كلَّ المـالِ الذي عندك، سآخذه كله». ظلت تستجوبه بالضرب حتـى سمعتْ وقعَ أقدامٍ تقتربُ نحوها، فتركتْه وسارعت خطواتِها خشيةَ أن يشاهدَها أحدُهم وتصبحَ مضربَ مثلٍ في البلْدة.

غــادر الحاج مصطفى الحيَّ الشمالي متأخراً يغالبُـه النعاسُ، قرر اختصارَ المسافة إلى منزله فـي الحي الجنوبـي باجتياز هذا الزقاقِ، لم تكـن الكهرباءُ وقتها قد استباحـتْ ظلمتَه، فمن أراد المرور عليه أن يشقَ طريقَه بضوءِ قداحة السجائر التي تعملُ على الكاز في أغلب الأحيان.

تـردد الحــاج مصطفى في عبور الزقاق، وصـلَ دكان الحاج حسين. فكّر أكثـرَ من مرة أن يعود أدراجه ويذهبَ من شارع آخر ويخرجَ من تلكَ الورطةِ التي أوقعَ نفسَه فيها، إلا أن عودتَه أصبحت غيرَ محمودة، فربما شاهدَه أحدُ المارة وهو عائدٌ، عندئذ سيصبحُ قصةً يتناقلُها الناسُ في اليوم التالـي، سيقـولُ أحدُهم لقد رجعَ خوفاً من الزقاق، ويقولُ آخرُ، «لـم يرجعْ خوفاً من الزقاق وإنما لموعـدٍ غراميٍّ مع امرأة كان ولا يـزال يحبها، لهذا قرر الحاج مصطفى الهـروبَ إلى الأمامِ كما يقال في لغة السياسة».

القصصُ والحكاياتُ حولَ الزقاقِ ليست قليلةً، فلا يكادُ يخلو شهرٌ دون أن تخرجَ حكايةٌ جديدة عـن مخلـوقٍ ظهرَ هناك من عالمٍ آخر. منهم من تحدث عـن عجوز تجلسُ في منتصف الليل وقـد مدت عصاهــا بين ساقيها كأنَّها تتأهبُ لفعل شيءٍ غيرِ متوقـعٍ، ومنهم من تحدث عن الشيخ طه الذي دُفن في الزاوية الفلانية من الزقاق، يخرجُ في كل يوم بسرواله وقميصه الأبيض قاصداً المسجـدَ للصـلاة، ومنهـم من تحدث عن كلـب يتردد على مغـارة مهجورة في بيـت فلان يحمل مزماراً، وما إن يدخلَ المكان حتى يرتفعَ صوتُ العزف وترتفعُ الزغاريدُ ابتهاجاً بقدومه.

اقتحم الحاج مصطفى الزقاقَ وكلَ القصص التي سمعها تتزاحمُ في ذهنه: هل سيشاهد اليوم شيئـاً ممــا يتناقله النـاس، أو أنه سيمرُّ به دون أن يعكر أحدٌ صفوه. أشعـل القداحةَ التي ستنيرُ له دربَـه، التفتَ إلـى الخلف ثم رفعَ ناظريه ليرى امتـدادَ الزقاق، لمح عجوزاً على بُعـدِ أمتارٍ قليلة، تحمـلُ بيدها عصا وتجلسُ علـى عتبة باب منزل الحاج مصطو الذي هجـرَه أهلُه منذ مدّة بعيدة وظـلَّ المنـزلُ خالياً من السكان لم يجرؤْ أحدٌ على الإقامةِ فيه خشيةَ أن تظهرَ لأحدِهم جنية تنزعُ

منــه عقله وتتركُــه سائحاً في شوارع البلدة كالمجنون. سارع الرجـل خطواته، حاولَ الابتعاد عنها بقــدر ما يستطيع حتى لا تطالُــه العصا التي تمسكها. قال محدثاً نفسَه دون أن ينتظر الرد: أأسلم عليهــا وأكسر حاجزَ الخوف؟ لعلها تكونُ عجوزاً حقيقية تردُّ السلام باللغة والطريقة التي نعهدها نحن البشر، وبهذا يتبدد الخوف الذي بداخلي، أم أمرّ من جانبها متجاهلاً وجودها أصلاً؟

كانت الأفكار والتساؤلات تمر سريعة في ذهنه سرعة البرق وتلحق بها أسئلة أخرى، الزمن يقاس بالثواني ولا يَسمح بإجراء مثل هذه المحاكمات العقلية.

كانت هذه العجوز المسكينة تسكنُ وحدها، لا أحد يسامرُها أو يقضي معها ليالي الشتاء الطويلة، فقــد غالبهــا النعاسُ وجاهدت حتى حان وقت صلاة العشاء، أدت صلواتِها ونامت في فراشها على الفــور، لــم يكن التلفاز قد انتشر، ولــم تصل الكهرباء لتضيء منزلها. كانــت تنام في وقت مبكر، تصــارعُ الليلَ بالأحلام حيناً والكوابيسِ أحايين أخرى. كثيراً ما كانت تستيقظُ في منتصف الليل يخيّــل إليها أن الليلَ قد انحسر وأنهــا على مقربة من أذان الفجر، حيث يخرج الفلاحون وأسرُهم إلــى العمــل وبهذا تكون قــد أمضت ليلاً آخــر من هذه الليالــي الطويلة. أمسكــتِ العجوزُ عصاها واتجهــت متثاقلة نحو عتبةِ باب منزلها المجاورِ لباب منــزل الحاج مصطو علها ترى إحداهن قد خرجــت من منزلها أيضاً لتجلسَ إلى جانبها وتسامرَها. اقترب الحاج مصطفى من العجوز وقرر أن يلقــي عليها التحية، فقــال لها «مساء الخير»، فردت العجوز بصوت متهــدج لتقول له «يا مساء الخيــر»، لكــن غيابَ أسنانِها والبلغم الــذي تختزنه في حَنجرتها منعها مــن أن ترد السلام بشكل يجعلُــه يطمئــن أن تلك العجوزَ من بني البشر وليست من عالــم الجن، فهرب صارخاً بأعلى صوته بكلمات مبهمة، دفعت كل من سمعه للخروج إلى الزقاق، بعضُهم يحمل عصا وبعضهم الآخر يحمل مجرفةً أو مسحاةً أو مذراةً، يركض على طول الزقاق ليرى ما الذي حدث.

في تلك الليالي الباردة كان الناس يتحاشون الخروج إلى الشوارع بشكل عام، فقد روي أن بعض الوحوش الكاسرة مثل الذئاب والضباع وغيرها تهاجم القرى حين تشعرُ بالجوع، فإما أن تخطفَ طفلاً صغيراً أو نعجةً أو حماراً شارداً أو غيره. وقف الحاج مصطفى والخوف يجتاح كيانَه وقد شُلّ لسانُــه عن الكلام، لم يعد قــادراً على وصف ما شاهده. قال لهم وأوصالُه ترتجفُ خوفاً ورعباً: «يــا جماعــة كل مــا يقولُه الناس عن هــذا الزقاق صحيح، اليــوم الجنية بنت الحــرام طلعت علي وضربتني بعكازها، سلمتُ عليها وردت عليّ بلغة لا نعرفها نحن، كانت جالسة على عتبة باب منزل الحــاج مصطــو، قالت لي شيئاً لا أفهمــه، أنا ذهبتُ إلى سفر برلك وسمعــت كل اللغات لكن لغتها

لا تشبه هذه اللغات، (اللّه يجيرنا من الإنس والجن). كل الناس يقولون إن هذا الزقاق مسكون وقد تيقنت الآن أن هذه حقيقية وليست وهماً».

حين سمعتْ العجوزُ المسكينةُ صوتَ الحاج مصطفى صارخاً وهارباً، دخلت منزلها على الفور تتلمسُ بعكازها الطريق الذي يوصلها إلى فراشها. كانت خائفةً قلقةً على هذا الرجل من أن يصابَ بأذى وتكون هي السبب في أذيته. قال أحدُهم قل لنا يا حاج مصطفى أين كانت تجلسُ هذه الجنية؟ وقال آخرٌ ساخراً: يا شيخ من ستة أشهر لم ير أحدٌ جنيةً في هذا الزقاق هم يقولون إنَّ الجنَّ لا يسكنُ في مكان واحد، بل يتنقل من مكان إلى آخر، وقد اختفى الجنُّ أصلاً بعد ظهور الشيخ طه في الزقاق، الذي شاهده الناسُ يُمسك إبريقه ويتوجه إلى الجامع لكي يصلي، الجنُّ تهرب من الأولياء الصالحين (ومسح على صدره). وتدخل ثالثٌ يطلبُ من الحاج مصطفى أن يرجع إلى المكان الذي ظهرت فيه الجنية، لكنه رفض قائلاً لهم: «لقد عرفتني، هل تريدون أن ترشُقَني مرة أخرى، أنتم لا تخافون اللّه، أقول لكم واللّه العظيم رأيتها عند باب منزل الحاج مصطو، هل تفهمون عليّ؟!» توجه الحضورُ إلى المكان وكانت قد أعطتهم كثرتُهم الشجاعة. اجتمعوا أمام باب المنزل. قال أحدهم: «هل كانت تجلس هنا؟ انظروا هذا أثرهَا، ما رأيكم أن نأتي بماء مغليٍّ ونسكبُه هنا فقد سمعتُ أن الجنَّ يهربُ من الماء الحار». رد أحدهم مستنكراً هذا الفعل قائلاً: «يا جماعة لا نريد أن نؤذي الجنَّ فيؤذينا جميعاً، قلنا لهم ألف مرة لا أحد يمر من هذا الزقاق ليلاً لكن لا أحد يسمع حتى نخسرَ أحدَ أبنائنا، حسبنا اللّه ونعم الوكيل».

بعد سجال طويل، انصرف الجميعُ وذهبَ كلُّ شخصٍ إلى بيته تسكنُه الهواجسُ والمخاوفُ من هذه الجنية التي قد تنتقم، فقد روي أنها ذات مرة قامتْ برش التراب على قميصِ أحدِهم لتعرفَه حين يمرُّ من جانبها ليلاً.

كنا صغاراً في ذلك الوقت، وكانت اللعبة المفضلة عندنا لعبة «الاختباء والبحث» (التخباية)، وكان الزقاق ملاذاً لنا نختبئ فيه، من يجرؤ على دخوله والاختباء فيه لا يمكن أن يمسكَ به المطاردُ أبداً، لأن الشخصَ الذي سيطاردُنا لا يتجرأ أن يدخلَ الزقاقَ وحدَه، وهكذا ظل هذا الزقاقُ لغزاً محيراً تتناقل الناس قصصه وأساطيره إلى يومنا هذا.

❀ ❀ ❀

حمم الصدى

ألاء ياسين دياب

لا أحد يعلم ماذا يجري هنا!

كأن هذه الأحداث جاءت لتعرِّينا أمام أخلاقٍ كنّا ندعيها

نحن فحسب

كلا، وكذلك الوطن

حتى الوطن رأيناه كما لم نره من قبل

في هذه البلاد المواطنون كالأصفار لا قيمة لهم، وبعضنا لم يكن يبلغ حتى مفعول الصفر.

صعدت إلى المصعد، ولاحت لي المدينة صغيرة جداً، تذكرت أول يوم لي في هذه الشركة.

تعدُّ هذه الشركة من أكبر شركات الاستيراد والتصدير في سورية. المال فيّ هذه الشركة يفوق خيالنا.

كان السيد حسام مدير السيد مناف، رئيس السيدة لينا، رئيسة الآنسة رشا، رئيسة الأستاذ مراد. أما أنا فلست رئيسة لأحد، بعبارةٍ أخرى كنت تحت إمرة الجميع.

سُئلت – في أول يوم لي– عن مدى تحمّلي لضغط العمل، سُئلت عن مدى حبي للعمل ضمن فريق، وكان من الواضح أنه لا ينبغي لي أن أجيب بالنفي فقلت: نعم. وكانت تلك أول كلمةٍ نطقت بها في الشركة، ومنذ تلك اللحظة وأنا مكتفية بطأطأة رأسي.

- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.



سُئلت أيضاً عن: ماذا يحدّ سورية من الشمال؟

كان سؤالاً مستغرباً، لكنني أجبت... ربما أرادوا أن يوحوا لي أن الوطن هو خطٌّ يُرْسَم على ورقة ثم يُنسى بعد ذلك.

الغريب في الأمر، أنني أحمل درجة الإجازة في الاقتصاد منذ سبع سنوات... ولم ترغب الدولة في توظيفي، على الرغم من كل محاولاتي، أمّا بعد استشهاد أخي فقد خُلق الشاغر من فراغٍ.

وبعد...

اتصلوا بي، وأعلموني أنني سأعمل مع الأستاذ مراد.

وفي انتظاره جلست، وضعت فنجان القهوة على المكتب واستدرتُ، فإذا بشاب ممشوق الجسم مديد القامة يُقبِل نحوي.

- الأستاذ مراد؟!

- يكفي مراد.

سمعت رنين صوته العذب وهو يشرح لي طبيعة كلّ ملفٍّ ويبتسم، وبعد ذلك، دعاني إلى قراءة الملفات التي كان يعدّها، فوضعها على مكتبي المقابل لمكتبه، فيما كنت أتصفح برحابة صدر الأوراق التي طالبني بقراءتها. بدا منظر وجهه آسراً

ثم مرت الأيام، وتوالت الأشهر... وبقيت لا أفهم الدور المنوط بعهدتي داخل تلك الشركة، دون أن أكترث بذلك كنت سعيدةً بعملي بعد سنواتٍ من السبات المميت، وهذا سببٌ كافٍ وزيادة لقضاء سبع ساعات في اليوم داخل هذه الشركة.

بدأت توكل إلي مهمات مستغربة...

(عضوٌ في لجنة المشتريات) (عضو في لجنة فض عروض المناقصات والمزايدات)...

وعندما أبديت استغرابي للأستاذ مراد.

أجابني: أنت تحملين درجة دبلوم في التسويق، وماجستير في الإدارة الإستراتيجية، وهذا يكفي... ولك أن تعلمي أن مدير الشركة يحمل شهادة (معهد تجاري).

سررت جداً لسماع هذا... مسحت الغبار عن أحلامي التي انقرضت منذ أمدٍ بعيدٍ

كانت هذه أول مرةٍ منذ مئةِ عام، أشعر أن لمؤهلاتي العلمية جدوى، كنت قد اعتقدت كما اعتقد أصدقائي أنّ هذه الشهادات الأكاديمية هي صورٌ تُعلّق للذكرى.

هذه المهمات الأسطورية الموكلة إليّ اتضح فيما بعد أنها بعثت لي لتكون الأداة الأولى لضياعي.

وبعد... أُرسل في طلبي، لأدخل عرين نائب مدير الشركة. أبصرت السيد مناف جالساً على كرسي. التفت إلي وابتسم.

لم أكن أعرف ما الأمر. ولكن ما تلقيته يومها كشف لي عن مدى سذاجتي. انهال عليّ كمٌّ هائل من الاتهامات. حتى إنَّ بعض الاتهامات ما زلت حتى الآن لا أتذكَّرها.

لم أكن أعرف من ذاك الغريب الجالس وراء المكتب، ذاك الذي يوجه إليَّ إهانات بشكل لا يصدق.

بالكاد أجبت: اتهاماتك لي ليس لها أساسٌ من الصحة.

-معك حق، فأنا لا أعرف عن ماذا أتحدث.

-لا أجرؤ أن أدعي شيئاً من هذا القبيل، وإنما عنيت أنه نُقلت لك معلومات خاطئة عني.

-سيكون لدينا متسعٌ من الوقت لنتأكد، بإمكانك العودة إلى منزلك حتى انتهاء التحقيقات.

-قلت في نفسي: بعد ١٠ شهور من العمل في شركة، لم أعرف حتى الآن ممراتها ومكاتبها، حقيقةً بالكاد أذكر أسماء أقسامها.

أصبحت (رأس الفساد) في الشركة، إنّه تصرفٌ بائسٌ... بئس مؤسسات تتعامى عن الحقيقة... بئس تحقيقات أُعدت لتبرئ أناساً شَابَ تاريخهم كثيرٌ وكثيرٌ من الشبهات... بئس قانونٍ يطبق ليظلمَ المظلومين، وينصفَ المجرمين.

إنّه أمرٌ يدعو إلى الرثاء

رثاء المنطق...

رثاء الأخلاق...

خرجت... تذكرت أخي الشهيد

أخي الذي رحل باكراً
أخي الذي مات دون جدوى، خدعوه بالشعارات، وباعوه الأوهام
صدقتني يا أخي... كل دروس الحرب لم نتعلم منها شيئاً، وعدنا لنمشي في الدرب نفسه.
صعدت إلى المصعد، وبدأت تتوالى الطوابق نزولاً كما توالت حياتي، وحياة أخي، وحياةُ وطنٍ دُفن في قلوبنا.
هل نسيت يا أخي، آمالك التي تحطمت عند عتبات أبواب المسؤولين؟
يحمل مدير هذه الشركة العظيمة شهادة معهد تجاري... وأخي كان مهندساً معمارياً، يعمل في ورشات للصرف الصحي...
اكتفت أحلامه قبل شهادته بالجلوس على حائط بيتنا.
ما زلت أذكر دموعك على طموحاتٍ ماتت في مهدها.
هل يستحق الوطن ما قدمته له؟ لو عادت الأيام بك... هل ستقدم ما قدمته؟!
كم تمنيت يا أخي أن تمتلك حرية الخيار بين أن تقدم أو لا تقدم! عوضاً عن أن يُرمى بك في معركةٍ، حُسمت نتائجها.
في معركةٍ تدفع أنت وغيرك أثمانها، ثم يخرج القادة لادعاء انتصاراتها.
ثمّ فكرت واستشرت وهاجرت... ويبقى لكِ عندي حقّ الاعتذار.
(سورية يا أرض الحرب
تركتك يا بلادي، لا استبدلتك بجاه، ولا بدلتك بقصور.
بوعدك يا بلادي، ما خَبّر عن قصصك ولادي.
بقلن: إنك نجمة بالعالي).

❁ ❁ ❁

عالم أبي نواس

محمد إسبر

يتعـدّدُ العالـمُ ويتلوّن ويتشكّل بحسب الناظر إليه، فعالَم الفيلسوف غير عالَم الفيزيائي وعالَـم المهندسـ غيـر عالَم الشاعر، وعالَـم الشاعر غيـر عالَم الآخرين، وكذلـك عالم رجل الدِّين غير عالَم أصحاب النظرة الماديّة، فالعالَم ليس واحداً...

ولعـلّ عالَم الشعراء والفنانين هو أكثر العوالِم جمالاً وفتنةً، لذلك يستحب الدخول إلى عوالمهـم والتأمل فيها، فهي إلـى جمالها وتلونها ومظاهر الحسن فيها، تكشف لنا مجاهيل كثيـرة، وتفتـح لنـا طرقاً للتجـوال فيهـا بسهولة ويسـر أكثر مما تفعلـه الفلسفـة أو العلوم الطبيعية.

مـن هنا وجدت نفسي منجذباً إلى عالَم **أبي نواس**، لأنه عالمٌ كما أراه في شعره، يحتوي علـى كثيرٍ من التفاصيل ويكشف كثيراً من ألوان الجمال المخبوء، ويفضح كثيراً من الأسرار الخفية الدفينة في أعمـاق النفس الإنسانية، ولاسيّما جعل أنّ أبا نواس الركن الرئيس الذي بنى عليه عالمه هو الخمرة...

هـذه الخمرة التـي جعلها المتصوفون كنزاً يغترفون منه أسرارهـم وأقوالهم، كما جعلها الشعراء مصدراً للوحي والإلهام في شعرهم حتى أصبحت الخمرة في عالم التصوف والشِّعر معينـاً لا ينضب، ودفعني إلى الدخول في عالم **أبي نواس** ما أجمع عليه كثيرٌ من نقاد الشعر القديم والحديث، على أنَّ أبا نواس من أرحب شعراء عصره نفساً وأعمقهم حساً وأبرعهم فناً

إلـــى خصبٍ في الخيال ونصيب كبير في الظُّـــرف والفكاهة، كما عدّوه فاتحاً لباب التجديد فـــي الشِّعر، فطاقته الشعرية لا تنفد، وقدرته الفنية لا تعرف الكلل، يرتاد المجهول بمخيلته، ويفتـــح آفاقاً جديدةً للشعراء لم يسبقه أحدٌ إليها، وهو في كلّ ذلك يملأ شعره بمتعة صريحة لا تعرف الرياء، ويجاهر بما يتستر عليه غيره.

بقـــي عالم الشِّعـــر ثابتاً منذ امرئ القيس حتـــى زمن شاعرنا **أبـي نواس**، ولم تتبدل نظرة الشعراء إلى هذا العالم حتى جاءت ثورته الشعرية الجريئة، تمحو ما تآكل من هذا العالم وأبلاه التكـــرار، فملّته النفوس وأصبحـــت تتطلع إلى الجديد ليمنحها متعةً جديدة لم تعهدها من قبل، فحمـــل لواء هـــذه المتعة، وأخذ يكافح من أجلها حتى أيامه الأخيرة، فتمَّ له زرع بذورها فأنبتت وأخصبـــت بعده في عوالم أبـــي تمام والبحتري وابن الرومي والشريـــف الرضي ومعظم شعراء العصر العباسي الذين جاؤوا بعده، ولكنهم ظلّوا مقصرين في إبراز عوالمهم على حقيقتها، فلم يمثلـــوا عصرهم كما مثّله، ولم يقدّموا صورة جلية كالتي قدّمها **أبو نواس**، فقد مثّل عصره بكل محاسنه ونقائصه دون خوفٍ أو وجل أو مجاملة أو نفاق، فكان الأول فيهم حسّاً وصدقاً.

تنكّـــر كثيرون تنكراً شديـــداً لعالم **أبي نواس** الشِّعري ولم يكن هـــذا التنكر، إذا ما نظرنا نظـــرة عميقة في النَّفْس الإنسانية، إلا ستاراً كاذباً يغطي به نقاده عيوبهم وفضائح رغباتهم، ولا علاقة لذلـــك بفنّـــه وأدبه الشِّعـــري، فالظلال الداكنة التي حاول الرواة أن يحجبوا بها بناءه الفنيّ الشامخ تمزقت وتناثـــرت أمام بهجة شعره وروعته وصدقه، **فأبو نواس** لم يشـــرب الخمرة كما شربها غيـــره ولم يبحث عن اللذة كما بحث عنها غيره في عصره، وهو بما قاله عـــن نفسه إنما كان يقول ما في نفوس الآخرين، وأذكـــر هنا بالمناسبة الشاعر المتنبي عندما عوتب في مدح كافور فقال:



ومـــا كـــان شِـعــري مــدحــاً لــه
ولــكــنّــه كـــان هــجـــو الـــورى

وهكذا **أبو نواس** كان يعرّي الناس على حقيقتهم عندما كان يعرّي نفسه بشعره.

إذا كان عِيبَ على **أبي نواس** أنه شاعر الغرائز، فإنَّ شِعره تعبير وجوديّ عميق يعبر عن حالات يحياها بعض البشر في كلّ مكان أو زمان مهما حاول بعضهم الآخر التمسّك بالمظهر العقلاني المقيد بقيود الأخلاق، وأكبر شاهدٍ على ذلك عصر **أبي نواس** الذي كان يعجّ بما يعجّ في قصور الملوك، والوزراء، وبيوت الأغنياء، وفي الحانات العامة والديارات والخانات، وفي قصص «ألف ليلة وليلة» ما يكفي المتطلع إلى ذلك العصر.

كان للّذة أسواقُ نخاسةٍ يباع ويشترى فيها البشر كالأنعام ولاسيّما الجواري، فمَنْ كان يقيم هذه الأسواق ومَنْ روادها؟ ومَنْ المشرفون عليها والآمرون بإقامتها؟

إننا لم نقرأ في كتب التاريخ أن احتجاجاً شعبياً واحداً اعترض على هذه الأسواق أو أمراً سلطانياً صدرَ لمنعها أو إيقافها، لذلك نستطيع أن نقول إنّ أبا نواس قدّم عالمه بكل صدق وأعطانا صورةً صادقة لم يستطع المؤرخون أن يأتوا بمثلها، فقد جاءت في لوحات فنية مظللة بالصور الجميلة وهي فنيةٌ ممتعة فاتحة لمغاليق الخيال، ضاربة في آفاق التأمل، موحية، مخصبة بالمعاني واللمحات التي تشعل الذهن وتثير المشاعر، وتهدي كما تغوي، ففي كل غوايةٍ هداية، وقد تخرج الغواية من الهداية.

لكن السؤال كيف اتّصف عصر **أبي نواس** بصفاته هذه التي صاغ منها عالمه الشِّعري وقدّمه لنا بهذه الزينة المدهشة؟

في زمن الدَّولة الأُموية كانت الحياة العربية ماتزال بمواصفاتها القديمة طاغية على الناس، فهم لم يتعرفوا بعد إلى حياة جديدة أو حضارة جديدة، بل كانوا متأثرين بحياة الآباء والأجداد كما ورثوها، كما أنَّ العرب والمسلمين لم يعرفوا الأمن والاستقرار منذ انبثق فجر الإسلام بسبب الحروب المتواصلة والفتن المستمرة وحركات العصيان في كل مكان، حتى جاءت الدولة العباسية محصنة بسلاح الفُرس فانتقل مع هذا السلاح مزاج الفُرس وانتقلت معهم مظاهر حضارتهم فصقلت عراقتهم عادات وتقاليد الحياة العربية وطورتها، وفي أحيان كثيرة أزالتها وحلّت محلها، واستتبَّ الأمن واستقر السلطان، الأمر الذي دفع بعض الناس إلى طلب المتعة حتى الإسراف، وكأن هؤلاء الناس كانوا يثأرون لمرحلة من قسوة العيش فاندفعوا مع استثناءٍ نادر وراء الملذات، فهناك عدد من الأمراء والقواد والولاة والناس عامة كانوا في جوع شديد لتحقيق رغباتهم التي حرموا منها زمناً طويلاً، لذلك تميزت هذه المرحلة بروح جديدة لم تكن لتمر في ظلام التاريخ دون مواهب تتحدث عنها وعن أصحابها

وزمانها ومكانها، فتمثلت هذه الروح أكثر ما تمثلت في شعر **أبي نواس** الذي صاغها في صور حية خالدة.

يقول المحقق الأستاذ أحمد عبد المجيد الغزالي في مقدمته لديوان **أبي نواس**:

«إنَّ أبا نواس صوّر جانباً عامراً من جوانب النفس الإنسانية بهذا اللهو الذي أوغل فيه... ومن هنا تعشّقته النفوس وتعلقت به القلوب لأنها وجدت فيه ريّها وغذاءها»(١).

وعلى الرغم من امتلاء عالم **أبي نواس** بالمتع واللذائذ التي أشار إليها في شعره، فإن أمراً حضارياً شغله وسبقنا إليه منذ زمن طويل، هذا الأمر هو تطلعه إلى مجتمع مدني تقوم العلاقات فيه على أسس حضارية لا صلة لها بالعلاقات القبلية أو العشائرية أو الطائفيّة، لذلك لم يكن راضياً عن الناس في عصره بسبب هذا الانقسام المعادي للحضارة. يقول:

فإن سلمت-وما قلبي على ثقةٍ
من السّلامة-لم أسلم ببغداذا
ما شئت من بلدٍ دانٍ منازههُ
لكن فيه قبيلات وأفخاذا
قومٌ تواصوا بترك البرّ بينهم
تقول ذا شرّهم بل ذاك بل هذا
ليسوا كقومٍ إذا حادثت مجلسهم
أُنفذت بالترك والإزكان إنفاذا
هناك لا تتخطّى الأذنَ لائمةٌ
ولا ترى قائلاً من ذا ولا ماذا؟

لكن هذا كلّه تفاصيل صغيرة في عالم **أبي نواس** الذي يقوم على ركنين أسَاسيّن هما:

الخمرة والحبّ، ويمكن القول: إنَّ الخمرة هي الركن الذي ترتكز عليه جميع تفاصيل حياته، وعنها انبثقت مشاعره وحبّه وتخيلاته وصوره وأفكاره وكلّ ما يمت إلى شخصيته بصلة حتّى أصبح الكون كلّه على علاقة بالخمرة، فهي في الماء والهواء والنبات وهي قديمة حديثة وهي أحياناً جوهر، وهي أحياناً مادة، وهي روح مبثوثة في أشيائه اليومية وفي كل مشاعره السامية أو دون ذلك، فصال وجال في وصفها حتى أتى بالجديد المدهش من المعاني، واستمرّ مقيماً بين حاناتها وسقاتها حتى هرم وأخذته الشيخوخة وأصبح عاجزاً عن ممارسة

اللــذة فتحول إلى الزهد وهذه طبيعة بشرية يمرّ بها كثير من الناس مما يستدعي الشك في هــذا الزهد الكاذب الذي إن لم يكن كاذباً عند كل الناس فهو عند معظمهم، أما بالنسبة إلى **أبي نواس** فيمكننا أن نسميه زهد العجز بدليل وصيَّته التي يقول فيها:

خليليّ بالله لا تحفرا
لي القبر إلا بقطربل
خلال المعاصر بين الكروم
ولا تدنياني من السنبل
لعلي أسمع في حفرتي
إذا عصرت ضجة الأرجل

ولم تكن الخمرة بالنسبة إلى **أبي نواس** جسداً يتمتع باعتصاره فحسب، بل هي روح ارتقت فيــه حتى بلغت درجة التصوف فيصفها كما وصفهــا المتصوفون محمية بالدهر بعيدة عن مقاديره، فوق التشبيه، وبمنزلة التقديس:

طوى عليها الدّهر أيامه
وعمّيت عنها المقادير
جاءت كروحٍ لم يقم جوهرٌ
لطفاً به أو يحصه نورُ
سلافةٌ لم تعتصرها يدٌ
ولم تدنسها الأعاصيرُ

وهي كوكب:

إذا عبّ منها شاربُ القوم خلتَه
يقبّل في داج من الليل كوكبا

وهي دار الخلد:

فنحن وإن لم نسكن الخلد عاجلاً
فما خلدنا في الدهر إلا رحيقها

وهكذا يمضي في تجميل عالمه بالخمرة فهي منبع الجمال وهي مزيلة السقم:

لا تلمني على التي فتنتني
وأرتني القبيحَ غير قبيحِ

قهوةٌ تترك الصحيح سقيما
وتعير السقيم ثوب الصحيح

وهي تنير له الطريق:

كأنها والمزاج يقرعها
شهابُ دجنٍ يلوح قدامي

وهي حاضرةٌ ليومها الذي بُذلت فيه مع أنها ترب الدهر في القدم، جاءت معه وهي باقية معه، لذلك دقَّ معناها حتى صارت في رجم الظنون:

دقَّ معنى الخمر حتى
صار في رجم الظنون
كلّما حاولها الناظر
من طرف الجفون
رجع الطرف حسيراً
عن خيال الزّرجون

فأيُّ خمرة هذه، أهي خمرة سكير أم خمرة متصوف أم خمرة شاعر جمح به خياله فأخذ يبحث في الجذور، ويتساءل عن مبدأ الأشياء وكيف حدثت، وبعد هذه الغيبوبة الخمرية من الشاعر يتساءل مدهوشاً ويتكلم مخاطباً كل من صرف نفسه عن هذه الخمرة من الشعراء مستنكراً عليهم هذا الموقف:

فعلامَ تذهل عن مشعشعةٍ
وتهيم في طللٍ وفي رسمِ
تصف الطلول على السماع بها
أفذو العيانِ كأنت في العلمِ
وإذا وصفت الشيء متبعاً
لم تخلُ من ذللٍ ومن وهمِ

فكأنه يقول لشعراء الأطلال أنتم تصفون على الوهم، وأنا أصف على الحقيقة وشتّان بين الموقفين، وإذا كانت الأطلال صورة للخراب واليأس والحزن، فإن الخمرة فتاةٌ فتية بنت عشرٍ رقَّت وصفت:

بنت عشرٍ صفت ورقّت فلو صُبَّت على الليل راح كلُّ ظلام

فكم هو البون شائع بين ما يقبع في ظلام وبين ما يقشع الظلام

يؤكد أبو نواس دائماً أنَّ العالم لا يضيء من حوله ولا يشرق إلا بما ينبعث من خمرته من أضواء:

قامت تريني وأمر الليل مجتمع

صبحاً تولّد بين الماء والعنب

وإبريقها منبع النور فهو يقشع الليل ببريق أشعته المنبعثة منه:

قامت بإبريقها والليل معتكر

فلاح من وجهها في البيت لألاء

فلو مزجت بها نوراً لمازجها

حتى تولد أنوارٌ وأضواء

دارت على فتية دانَ الزمان لهم

فما يصيبُهمُ إلّا بما شاؤوا

هكذا تبدو الخمرة حاميةً لمحتسيها، صديقاً للدهر تأمره فلا يصيبهم بشيءٍ لا يرغبون فيه.

هذه الصور الخمرية الّتي يقدّمها لنا أبو نواس في شعره هي التي تشكّل عالمه الذي أحبه وتغلغل فيه، فلم يترك شيئاً له صلةٌ بالخمرة إلا ذكره وأشار إليه، كما أشار إلى مكانها وزمانها وتاريخها وقديمها، ذاكراً من صفاتها مالم تسمُ إليه مخيلة الشعراء قبله أو بعده فيذمّها بما لم يمدحها من قبله مادح:

عتقت في الدنِّ حتى

هي في رقّة ديني

فهو هنا يأتي بما لم يأت به غيره إذ يمدح الخمرة بمذمّته لدينه، ويفتح لها الباب مشرعاً لتفعل به ما تشاء تعويضاً عن قصر عمره في عالمه الأرضي:

ألم ترني أبحتُ الراحَ عرضي

وعضّ مراشفِ الظبيّ المليحِ

لأني عالمٌ أنْ سوف تنأى

مسافة بين جثماني وروحي

لذلك رفض أي معاتبة في الخمر متهماً من بعاتبه بالسفاهة:

أيــهــا الــعــاتــب فــي الــخــمــر
مــتــى صــرت ســفــيــهــا
لــو أطــعــنــا ذا عــتــابٍ
لأطــعــنــا الله فــيــهــا
إنــنــي عــنــد مــلام الــنــاس فــيــهــا أشــتــهــيــهــا

وكيف يقبل العتاب فيها وهي كما يقول:

لا تــحــســبــنّ عــقــار خــابــيــة
والــهــمَّ يــجــتــمــعــان فــي صــدرِ

إن ما يصرف الهموم عن الإنسان طوال حياته، أمر يستحق أن يصرف إليه الاهتمام والمبالغة في ذلك وأن يقتصر على هذا الشيء وحده لو كان ممكناً:

الــرّاح شــيءٌ عــجــيــبٌ أنــت شــاربــهــا
فــاشــرب وإن حــمــلــتــك الــراح أوزارا
يــا مــن يــلــوم عــلــى حــمــراء صــافــيــة
صِــر فــي الــجــنــان ودعــنــي أســكــن الــنــارا

هذه الخمرة الآخذة بلب أبي نواس جعلته أسيراً لديها لا يبرح سجنها متمنياً ألّا يكون له طعامٌ أو شرابٌ غيرها، وأن تكون جنّته الدائمة، يشربها لا مرتوياً، ويغنيها لا مكتفياً:

اســقــنــي ســبــعــاً تــبــاعــاً
وأدرهــنّ ســراعــا
قــهــوة يــحــســبــهــا الــنــاظــر
إن صــبّــت شــعــاعــا
يــا خــلــيــلــيَّ اشــربــاهــا
واحــســرا فــيــهــا الــقــنــاعــا
بــكّــر الــلائــم يــنــهــانــي
فــأغــرى مــا اســتــطــاعــا

فالخمرة أمامه وبين يديه ولا يقبل التباطؤ في صبها وتناولها، وكلما نُهيَ عن تركها ازداد بها إغراءً ولها اشتهاءً، وكلّما ازداد شرباً ازداد ظمأً إليها متحدياً تحريمها مستصغراً إياها

بين الكبائر، مسوِّغاً موقفه هذا بقدمها وأنها كانت من الناجين في سفينة نوح، وهذا ما يجعل لهـا مقامـاً كبيراً في نفسه، وإن صغر شأنها عند المؤمنيـن في عصره، مؤمناً بأن الله يغفر لبعض أصحاب الكبائر:

غـادِ الـمُـدام وإن كـانـت محـرمـةً
فـلـلـكـبـائـرِ عـنـد الله غـفـرانُ
كـانـت عـلـى عـهـد نـوح فـي سفينـتـه
مـن حـرِّ شحنـتها والأرضـ طـوفـانُ

فالخمـرة حملت فـي سفينة نوح من (حرّ شحنتهـا) أي من أفضل أنواعهـا، فلماذا هذا الاختيار لو لم تكن ذات شأن، فسفينة نوح لم تحمل إلا ما هو ضروري لهذا العالم، وهذا ما يرى فيه **أبو نواس** نوعاً من التقديس، لكنه في الوقت نفسه لديه تفاوت في التقديس ولاسيّما أرض الخمرة، فهو يقدسها في أرض فارس أكثر من تقديسها إياها في أي مكان آخر:

بـبـلـدة لـم تـصـل كـلـبٌ بـهـا طـنـبـا
إلـى خـبـاء ولا عـبـسٌ وذبـيـان
لـيـسـت لـذهـل ولا شـيـبـانـهـا وطـنـاً
لـكـنـهـا لـبـنـي الأحـرار أوطـانُ
أرضٌ تـبـنـى بـهـا كـسـرى دسـاكـره
فـمـا بـهـا مـن بـنـي الـرعـنـاء إنـسـان

يقنعنـا **أبو نواس** بما نال من الخمـرة فهي روح ثانية له، استلبها من الدنّ المسكين الذي سقط جثة خاوية بعد أن سلبه الشاعر روحه:

مـا زلـت أسـتـلُّ روح الـدنّ فـي لـطـفٍ
وأسـتـقـي دمـه مـن جـوف مـجـروحِ
حـتـى غـدوت ولـي روحـان فـي جسدي
والـدنّ مـنـطـرحـاً جـسـمـاً بـلا روح

ومـع تقدم **أبي نواس** في السـنّ، فإنه بقي على وفائه للخمرة وولعـه بها متهماً بالجنون أولئك الذين يندبون الأطلال ولا يبكون على الرّاح:

لـقـد جـنّ مـن يـبـكـي عـلـى رسـم مـنـزلٍ
ويـنـدب أطـلالاً عـفـون بـجـرول

ولكنني أبكي على الراحِ إنها
حرامٌ علينا في الكتاب المنزل

ويعرفنا أبو نواس على خمرة أخرى غير ابنة العنب هي خمرة حبّه لـ«جنان» الجارية الرائعة الجمال كما يقول في وصفها . وهي جارية كانت تابعة لآل عبد الوهاب الثقفي تعيش معهم في قصورهم في بغداد، فقد حاول في شِعره فيها أن يأتي بمعانٍ وأوصاف يتجاوز فيها كلّ من سبقه من شعراء الغزل دون أن يقلّد فيها أحداً مما أكسبه شيوعاً وذيوعاً وملأها رونقاً وبهاءً، وقد تعمّق-كما في الخمرة- في وصف المشاعر ووساوس المحبين ومحاسن المحبوب كما عبّر من جهته عن حبه وشغفه وحنينه ويأسه مستمراً بإلحاحه على حبه لـ«جنان» دون أن تبادله أي حب أو عاطفة، وهذا أمر لامه الناس عليه لمحبته من لا يحبه، وقد عجت كتب الأخبار بأخباره وعلى رأسها «كتاب الأغاني»، وعلى الرغم من كل العواطف التي صهرت قلب أبي نواس فقد كانت إجابة «جنان» لامرأة سألتها عن حبها لأبي نواس:

(وا ضيعتاه، لم يبق لي أن أحب غير هذا[......]).

هذا [.....] الذي خلدها في شعره ولن تستطيع يد النسيان أن تمحو هذا التخليد أبداً:

جفن عيني قد كاد يسقطُ من طول ما اختلج

وإلى جانب هذا العذاب يأتي الافتضاح:

يا صاحِ أشكو حلوة العينين جائلة الوشاح
فيها افتضحت وحبها
في الناس يسعى بافتضاحي
ولها ولا ذنب لها
لحظ كأطراف الرماح
في القلب يجرح دائماً
فالقلب مجروح النواحي

ومع الافتضاح يتجدد الجمال في جنان:

تأمّل الناسُ فيها
محاسناً ليس تنفد
الحسن في كلّ جزءٍ
منها معادٌ مردد

فبعضه في انتهاء
ويعضه يتولد

وقيل: إنَّ أبا نواس التقى مع «جنان» مرّة واحدة وحيدة في الحج، ولكنّ هذا اللقاء أعقبه الحرمان من «جنان» إلى آخر عمره، مع استمراره في حبّه لها، يصف جمالها وهيئتها ولباسها ومشيها وحديثها وحركتها حتى أبدع في ذلك وجاء بمعانٍ لم يسبق إليها، فـ«جنان» لو نظرت إلى حجر لولّد فتور عينيها فيه سقماً، وربما كان لحرمان **أبي نواس** من «جنان» فضل كبير عليه في شعره، إذ دفعه هذا الحرمان إلى التغني بها وإبرازها بصور متعددة ومختلفة بحيث لم يبق لها حالة من حالات حسنها الجسدية والنفسيّة إلا نظمها شِعراً، فيكون بذلك قد قدّمَ أثمن مهر يقدمه رجل لامرأة، فقد خلّد اسمها في التاريخ، ولكن من أين لـ«جنان» وهي في قصر أسيادها أن تعرف هذا وها هو الآن يعيش مع الذكرى:

سأشكر للذكرى صنيعتها عندي
وتمثيلها لي من أحب على البعد
وقد كادت الذكرى تكون كأنها
مشاهدة لولا التوحش للفقد

وهذا الفقد دفعه لأن يتخيلها نازلة مع ماء السماء فوقه:

أعتل بالماء فأدعو به
لعلها تنزل بالماء
ويعلم الله على عرشه
ما طبّي الماء ولا دائي

وينسى مسبتها له، بل يرضاها لأنها عندما تسبّه تذكر اسمه وهذا يكفيه منها:

أتاني عنك سبك لي فسبّي
أليس جرى بفيك اسمي فحسبي
فقولي ما بدا لك أن تقولي
فما، ذا، كله إلا لحبي

ويأتيه في نومه ما فاته في اليقظة:

إذا التقى في النوم طيفانا
عاد لنا الوصل كما كانا

يا قرّةَ العينين ما بالنا
نشقى، ويلتذُّ خيالانا
لو شئت إذ أحسنت لي في الكرى
أتممت إحسانك يقظانا

وهكذا يمضي في شعره اليائس الرائع مع «جنان» حتى بلغ به اليأسُ درجةً قطعَ معها علاقته بالأنثى حتى آخر عمره.

كان **أبو نواس** مولعاً بالمنازه حيث الماء يجري والرياحين تنتشر والورد يتفتح، والكؤوس تدور. فكان يرى في ذلك بيته الوجوديّ:

ومازال يسقينا ويشرب ليلنا
فعينٌ على عينٍ وخدٌّ على خدّ
فبتنا من السكر الشديدِ كأننا
قتيلان لُفّا في الرياحين والورد

ومن فنونه الغزلية أنه يفكك حروف اسم المحبوب ويتغزل به، وقال في غلام اسمه «محمد»:

ميمه شفَّ فؤادي في الهوى
وبحاءٍ فيه قلبي قد فُتن
وبميمٍ بعده أقلقني
وبدالٍ سلَّ روحي والبدن

لعله أراد بالميم الأولى مظهره، وبالحاء حسنه، وبالميم الثانية معاملته، وبالدال دلاله.

ولم يكن **أبو نواس** ينفر من مظهر غير جميل في معشوقه مادام فيه مظاهر أُخرى جميلة ظاهرة أو دفينة. وبجرأة عجيبة، يجابه الناس غير مهتم بتعنيفهم، ماضٍ في طريقه غير هياب ولا وجِل، لا يردّه حياء ولا يصده خجلٌ:

لئن عنفني الناس
ففي وجهك لي عذر
فلا والله لا تبرح
حتى يبرم الأمرُ

فإما الهجر والذمّ
وإما الوصل والشكر

فكيف يكون حاله إذن مع من يسجد الجمال له:

سجد الجمال لحسن وجـ
ـهك واستراح إلى جمالك
وتشوقت حور الجنا
ن من الخلود إلى مثالك

في العادة أن يخشى الناس الذنوب ويحاولوا التطهر منها، ولكن شاعرنا يعتز بذنبه ويفتخر:

نفسي فداؤكَ يا من لا أبوح به
علقت مني بحبل ليس ينقَضبُ
كم ساعة منك خطتها ملائكة
أزهو على الناس بالذنب الذي كتبوا

ربما تخلت عنه الملائكة وألغت اسمه من قائمة المذنبين آخذة بالرأي القائل: إن أبا نواس وصف نفسه بعيوب عصره وهو منها براء.

فإذا كان الله تعالى- كما يقول أبو نواس- خلق الحور العِين على مثال من أحب في الأرض، فإنه بذلك يكرم من أحب تكريماً يفوق كلَّ تكريم، لأن من يصنع كمثاله فمثاله عالٍ- وما أعلاه- إذا كان الله هو الصانع:

بنفسي من يعذبني هواه
كذاك وليس أملٌ سواه
براه الله من ذهب ودر
فأحسن خلقه لما براه
فلما خطّه بشراً سوياً
حذا حور الجنان على حذاه

ويفخر أبو نواس بأنه لا مثل له بين الناس، فماؤه غير مائهم وطعامه غير طعامهم وفراشه غير فراشهم:

ما لي في الناس كلهم مثلُ
مائي عقار ونُقلي القبل
كذاك حتى إذا العيون غفت
وحان نومي فمفرشي كفلُ

كما أنه لا يبالي أبداً بما كان أو بما سيكون بعد أن يقضي وطراً من حياته عندما تحين رغبته وتدفعه إلى قضاء هذا الوطر:

وتبطنته وحارسه الليل
علينا منه لحاف ظلام
لا أبالي متى يكون- وقد قضيـ
ـت منه السرور- كأس حمامي

وقد تحدث الناس عنه أنه بعد هذا الزمن الطويل في مجونه قد تاب عن مجونه، وعاد إلى رشده، فصاح في وجههم:

يقول الناس قد تبتُ
ولا والله ما تبت

ولكن الزمن غلّاب، وجسد أبي نواس يتلاشى، وعواطفه أخذ الجفاف بأطرافها، وهو القائل:

ما ارتدَّ طرف امرئٍ بلذته
إلا وشيء يموت من جسده

فيأتي الزهد ملجأً ووسيلة يسوّغ به ما مضى ويعتذر به عما قضى، متذكراً السرير والجثمان فوقه يغسل بالكافور والسدر، ومتذكراً بخوف شديد صبيحة الحشر، فما حجته هناك، وما عذره؟

يا ليت شعري كيف أنت على
ظهر السرير وأنت لا تدرِ
أو ليت شعري كيف أنت إذا
غسّلت بالكافور والسدر
أو ليت شعري كيف أنت إذا
وضع الحساب صبيحة الحشر

ما حجتي فيما أتيت وما
قولي لربي بل وما عذري

فيخاطب نفسه ناصحاً إياها كأنه حكيم وهي غيره:

يا نواسي توقر
وتجمل وتصبر

يا كبير الذنب عفو
الله من ذنبك أكبر

ثم يوجه النصيحة مرة أخرى إلى نفسه وإلى الناس:

وارغب إلى الله لا إلى جسد
منتقلٍ من صبا إلى كبر

إن الذي لا يخيب سائله
جوهره غير جوهر البشر

ولكن أبا نواس بقي حياته كلها تابعاً لرغباته، فرغباته هي عقله، سار سيرها مطيعاً أمرها معلناً موقفه من الناس:

مالي وللنّاس كم يلحونني سفهاً
ديني لنفسي ودينُ النّاسِ للناسِ

وأخيراً ترك الناس ولكن الناس لم يتركوه ولن يتركوه.

الهوامش

(١)- مقدمة أحمد عبد المجيد الغزالي لديوان أبي نواس، القاهرة، شركة مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٥٣.

الدكتور عادل العوا

أول دروس الفلسفة احترام الحق والحقيقة

محمد مروان مراد



يعدُّ الدكتور عادل العوا واحداً من أبرز أعلام الفكر العربي المعاصر... إنه تاريخ بفكره وإسهاماته، فقد رفد المكتبة العربية بعشرات الكتب الفلسفية العربية بمضمونها الغني والقيِّم، وكان له الفضل في تأسيس قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية في جامعة دمشق، إضافة إلى أنه واحدٌ ممن أرسوا دعائم كلية الآداب في جامعة دمشق.

كان الدكتور العوا على مدى سنوات طويلة، وسيبقى محط اهتمام من يقدّر العِلْم والفِكْر، وقد احتل مكانة مرموقة بين زملائه، وكان موضع احترام وتقدير من تلاميذه، وما أكثرهم! لما قدمه من أعمال نبيلة في مجالَيْ عمله التعليمي والفكري، فاستحق أن تؤلَّف عنه الكتب والدراسات، ويُذكَر على الدوام بالاعتزاز والتقدير.

انطلق الفيلسوف الدكتور **عادل العوا** من أن «أول دروس الفلسفة وأهمها على الإطلاق هو احترام الحق والحقيقة أكثر من أي شيء آخر.. ومن يحترم الحقيقة من واجبه أن ينتقد، ومن حقه أن يخالف...».

مسيرة عطاء خيّرة

ولد الدكتور **عادل العوا** في دمشق عام (١٩٢١م)، وتعلّم في المدارس الحكومية ونال البكالوريا السورية (فلسفة) عام (١٩٣٨م)، وسافر في خريف العام نفسه إلى فرنسا ليتابع دراسته العليا في كلية الآداب بجامعة باريس (السوربون)، فحاز الإجازة ثم الدكتوراه في الفلسفة من جامعة باريس في حزيران عام (١٩٤٥م).

- عاد إلى سورية في آب (١٩٤٥م)، وبدأ حياته العملية بالتدريس في المدارس الثانوية وفي دار المعلمين بدمشق حتى افتتحت كلية الآداب والمعهد العالي للمعلمين في جامعة دمشق عام (١٩٤٦م)، فعيّن فيها أستاذاً، وكُلِّف بإدارة المعهد العالي للمعلمين حتى عام (١٩٤٩م)، وترأس قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية منذ ذلك الحين وحتى إحالته على التقاعد بعد التمديد عام (١٩٩٠م).

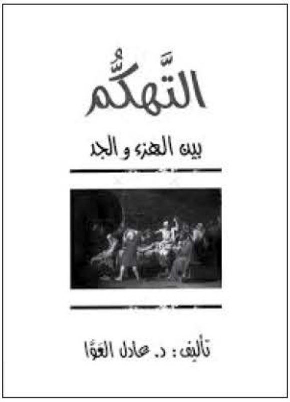
- ترأس إلى جانب عمله الجامعي لجنة التربية والتعليم في وزارة التربية بدمشق حتى (١٩٥٥/١٢/٢٦م)، إذ أصبح وكيلاً لكلية الآداب مدّة سنتين، ثم عميداً لهذه الكلية بين عامي (١٩٦٥- ١٩٧٣م).

- شارك في مؤتمرات ودورات علمية كثيرة، منها: اليونسكو في بيروت (١٩٤٩م) وباريس (١٩٥١م)، ودراسة فلسفة تربوية متجددة لعالم عربي متجدد في الجامعة الأمريكية في بيروت (١٩٥٦م)، وحلقة للمستشرقين في ميونخ (١٩٥٧م)، وأخرى للفلسفة في كراتشي (١٩٦١م)، ولتطوير التعليم العالي والجامعي في دمشق (١٩٧١م) وللعلوم الاجتماعية في الجزائر (١٩٧١م)، وغيرها من الحلقات الفلسفية والاجتماعية.

- أسهم في أعمال اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية، وهو عضو في المجلس الأعلى لرعاية الفنون، الآداب والعلوم الاجتماعية، ومقرر لجنة الترجمة والتبادل الثقافي عن القطر العربي السوري.

- عضو مجمع اللغة العربية في دمشق، حاضر ودرّس في الجامعات الأردنية واللبنانية والجزائرية، وفي جامعة هلسنكي بوصفه أستاذاً زائراً، كما حاضر في جامعتي الكويت واليرموك.

- واكب الدكتور العوا الحركة العلمية والفلسفية والتعليمية، وكان فاعلاً ومؤثراً فيها وله كثيرٌ من المحاضرات والمقالات المنشورة في المجلات والموسوعات، مثل: الموسوعة الفلسفية،





ومحاضرات- وزارة الثقافة، ومجلة الثقافة، ومن مؤلفاته: الفكر الانتقادي لجماعة إخوان الصفا (باللغة الفرنسية) بيروت (١٩٤٨م)، المذاهب الأخلاقية (جزآن) جامعة دمشق (١٩٥٨-١٩٥٩م)، ومعالم الكرامة في الفكر العربي- دمشق (١٩٦٩م)، الأخلاق- جامعة دمشق (١٩٧٥م)، الإنسان ذلك المعلوم- باريس (١٩٧٧م)، وأسس الأخلاق الاقتصادية (١٩٨١م)، ومذاهب السعادة (١٩٩١م)، والمزاج الحضاري في الفكر العربي - دمشق (١٩٩٢م)، ودروب الهموم والخلاص عربياً وعالمياً (١٩٩٣م)، ولقاء القيم في الفكر العربي (١٩٩٣م)، وأخلاقنا الاقتصادية (١٩٩٤م)، والفضائل العربية (٢٠٠٢م)...

أما ترجماته فهي كثيرة تفوق عن الستين، منها ما ترجمه لريمون رويه: فلسفة القيم، وعالم القيم، والسيبرنتيك وأصل الإعلام، ونقد المجتمع- نقد الأيديولوجيات المعاصرة، والممارسة الأيديولوجية، وترجم لكارل يسبرز: نهج الفلسفة، وعظمة الفلسفة، وفلاسفة إنسانيون، ولجان كزونوف: دعائم علم الاجتماع، والسعادة والحضارة، ولشارل لالو: الفن والأخلاق، والفن والحياة الاجتماعية، وترجم لهنري آرفون: فلسفة العمل، ولجورج باستيد: المدينة سرابها ويقينها، وترجم لروجيه غارودي: حوار الحضارات... يقول الدكتور أحمد أبو زيد تحت عنوان: «**عادل العوا** بين الإبداع الفلسفي والإبداع الأخلاقي»:

إن الأستاذ **عادل العوا** باحث أخلاقي، عرض للمذاهب السابقة وفنّدها، ويتضح ذلك في معظم كتاباته ودراساته، فقد عمل على اتساق توجهه الفلسفي في سبيل فهمه الانتقادي، واقتناعه الفكري، فكان- بحق- فيلسوفاً ذا ثقافة انتقادية واعية.

وما يميّز الدكتور العوا- من حيث هو فيلسوف- أنه أبدع اصطلاحاته بعد أن أعمل فكره الانتقادي.

وكتب الدكتور خالد قوطرش مَن يقرأ مؤلفات د. **عادل العوا** يشعر أنّه يمزج الفلسفة بالأدب، كأنما يريد أن يؤدب الفلسفة ويفلسف الأدب، فصار بحق أديب الفلاسفة وفيلسوف

الأدبــاء، ويخيل أن فلسفته تأمّل لا خيــال، تقوم على النظرة إلى الوجود بعقل تأملي وواقعية يشوبها شيء من الصوفية الرمزية الميتافيزيقية، وعلى الجملة، فإن فلسفته على قدر ما تهتم بالذات الجماعية البراغماتية، فإنها مزيج من المنطق التقليدي والتصوف الديني الشمولي، فشموليتــه المعرفية وشموليته الروحية تتوازنان تــوازن السماكين في كبد السماء، وقد لقبه طلابه بـ (برجسون سورية).

رحــل الدكتور العوا في كانون الأول (٢٠٠٢م)، بعد مسيــرة حافلة بالعطاء المبدع، فكان جديراً بتقدير الوطن واعتزاز الأجيال.

مسؤوليتنا فهم التراث ووصل الماضي بالحاضر

أرى في كثيرٍ مما يثار حول التراث بلبلة وجدلاً لا طائل تحته، فنحن ننهل بصورة طبيعية من معيــن التراث العربي الإسلامي، ومن علومه وآدابــه، ونستفيد من كنوزه ما يغني حياتنا ويطوّر مجتمعنا ويجدد علومنـــا. كما ننهل من التراث العالمي الإغريقي والروماني والهندي وسوى ذلك. كما نستفيد ونأخذ من الفكر الحديث والمعاصر. ولا عجب في هذا، لأن مصادر المعرفة متعددة، ولا يمكن للعالم أن يكون عارفاً ما لم يكن على اطلاع واسع وثقافة متنوعة. والتــراث عندنـــا واسع جداً، وهذا ما يجعل مسألة التراث لــدى كثيرين مشكلة، وليس هناك فــي الأساس مشكلة. ففي تراثنـــا جانبان يخلط بينهما بعض الباحثين، وهما الجانب الديني الإلهــي، وهو عنوان الأخلاق ومصـــدر الهداية والجانب الفكري والعلمــي الذي ينقسم إلى مجالات كثيرة. أما الجانب الديني فجوهره الحث على طلب العلم، وبث الهداية، والسعي إلى مكارم الأخلاق والمساواة والحرية والتعاون والتكافل الاجتماعي، ومن منا يكره هذه المبادئ، ومـــن منا لا يستجيب لهذه الحوافز؟ وأما الجوانب الأخرى فينبغي أن نستفيد منها ونتصرف بهـــا، لا أن نجعلهـــا تتصرف بنا. وهذا هو الفرق بين أن نمتلــك التراث، وأن يمتلكنا التراث. وإنـــي أستطيع أن أقول لك بإيجـــاز: إن التراث كنز وليس عبئاً، وعلينا أن نحسن التصرف به أخذاً وتوظيفاً..

كل لغـــة رهن التطور، وكذلك اللغة العربية. فلا مجال لإنـــكار التطور، وهو موجود فعلاً أيـــاً كانت مواقف اللغويين منه. ولكل لغة خصائص ومزايا يمكن أن تقسم إلى قسمين: ذاتية داخليـــة تتعلق بطبيعة اللغة نفسها، وخارجية زمنية بيئية تتعلق بتقدم المجتمع والعلوم وتنوع البيئـــات المكانيـــة. ففي الخصائص الذاتية أرى أن العربيـــة لا تجارى في دقتها وطواعيتها

وسعتها وغنى تراثها، وما فيها من إمكانات التوالد الاشتقاقي والتغير الدلالي والنقل المجازي. أما في الخصائص الخارجية فالأمور لا تمس اللغة نفسها لسبب يرجع إليها، بل لسبب يتصل بالعوامل الاجتماعية والتاريخية والبيئية. وهذا هو ما جرى للعربية في العصور المتأخرة، إذ توارت عن العلوم وغابت عن ميدان الاستعمال لتقهقر أبنائها، وضعف ثقافتهم، وتخليهم عن مسيرة التقدم والحاضرة. فلا خوف على العربية حقاً ما دام أبناؤها عاملين على خدمتها. ولنا في تجاربنا المعاصرة أدلة كثيرة على ذلك: فالناظر في حال العربية منذ مطلع هذا القرن حتى الآن يجدها قد قطعت أشواطاً بعيدة في التحديث، إذ غدت من جديد لغة التدريس والتأليف والصحافة والإعلام، ولا يعني هذا أننا راضون عن حالة العربية بين أهلها وعلى ألسنة أبنائها، بل نحن نشير إلى أمر غدا معروفاً وهو تطور اللغة في هذا العصر وتحديثها إلى درجة استطاعت بها أن تستأنف مسيرتها من جديد.

أما الرضا عن جهودنا تجاهها فلن يكون إلا بعد أن نرسّخ وجودها في سائر المجالات العلمية والاجتماعية، لتكون اللغة المكتوبة المنطوقة التي تتردد في ديار العروبة كلها دون حاجز من لهجة أو عجمية أو تعقيد.

لا شك في أن لأصحاب الفكر والعلم والوعي من أبناء الأمة دوراً في توجيه الفكر والتأثير في الحياة، فالأمر لا يقتصر على عالم الاجتماع دون غيره، وإن كان من المؤكد أن عالم الاجتماع أقرب إلى القضايا الاجتماعية ممن سواه. وينبني على ذلك أن على عالم الاجتماع المعاصر أن يخرج إلى المجتمع، ويسهم بما لديه من خبرات في التوجيه الصحيح.

فعالم الاجتماع لا يتوقف عند حدود الوصف والتفسير، بل يتجاوز ذلك إلى تقديم الحلول واقتراح الخطط المناسبة لمعالجة المشكلات الاجتماعية بما لها من انعكاسات ثقافية وحضارية عامة. ومن الممكن أن تتضافر جهود كثير من علماء الاجتماع العرب لدارسة المعطيات الاجتماعية على المستوى القومي، واقتراح الأمور التي تساعد على وضع المجتمع العربي في المسار السليم حاضراً ومستقبلاً. فعلماء الاجتماع من هذه الزاوية لهم ما يؤهلهم لكي يكونوا مهندسي الحياة الاجتماعية. وقد يجد المرء أن شيئاً من تضافر الجهود يحدث هنا أو هناك، لكنه يبقى دون ما نَأمُل بكثير.

التراث في رأيي كالبحر الواسع المتلاطم، أو كأنه خزائن ملأى بالكنوز، لا يستطيع الناس جميعاً أن يطّلعوا عليها، ولا أن يغوصوا في ذلك البحر الخضم ليلتقطوا اللآلئ من أعماقه.

المؤسسات العليا مثل الجامعات، ومجامع اللغة العربية، ومراكز البحوث هي المسؤولة عن الكشف عن تلك الكنوز وإخراج اللآلئ من البحار، وعندئذٍ يمكن القيام بنهضة جديدة في التعرف إلى قيم التراث والأساليب المفيدة لدعم اللغة العربية، وإنقاذ البيان العربي في الوقت الحاضر.

نادى فريق، كثير العدد، بضرورة تسهيل النحو العربي وتيسير الكتابة باللغة العربية، ونحن، وإن كنا من أنصار تسهيل ذلك النحو وتيسير البيان العربي مبدئياً، فإننا في الوقت الحاضر لا نرضى عن مثل هذا الاتجاه، لأن التيسير قد يؤدي بكل بلد منا، أي البلاد العربية، إلى نشوء لغات متعددة تختلف عن اللغة العربية الأصيلة. نحن الآن من أنصار التجديد في المرحلة التي نعيش فيها، بحدود أن تقوى معرفة اللغة العربية من الطلاب والأساتذة، وأن يستحكم البيان العربي السليم، وأن تصبح لغة الكلام، قريبة ما أمكن من لغة الكتابة. عند هذه الظروف والإمكانات يمكن النهوض بإصلاحات جديدة ومبتكرة في تسهيل قواعد اللغة العربية وأساليب البيان فيها. وعندئذٍ يمكن الاستفادة من الجوانب المضيئة في تراثنا العربي، وهي كثيرة جداً لربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي.

أعود إلى التراث العربي الإسلامي فأقول: إنه واسع جداً، وغني جداً، وليس المراد منه الاطلاع عليه فحسب، وتقديم مختصرات منه، أو متون موجزة في مجالاته، وإنما المراد هو إدراك الحركة الحافزة التي كانت وراء كلّ تقدّم في مجال من المجالات العلمية والفكرية والفنية والسياسية في تراثنا العظيم. وأنا شخصياً أعد التراث العربي ذاكرة الأمة العربية، فهو غني بالكنوز الفكرية والعلمية. وحسن الاطلاع على هذا التراث والاستفادة منه يقتضيان الاطلاع على أحوال الفكر العالمي الراهن، وعندئذٍ يمكن وصل الماضي بالحاضر، ليحصل اتساق في شخصية المفكر العربي الأصيل، والطالب الذي نُعدّه للمستقبل. أما العودة إلى التراث، دون فهم روحه والاستفادة من توجيهاته، فلا تكفي، وكذلك في الجهة المقابلة الانقطاع عن التراث والإقبال على التراث العالمي دون الاعتماد على الذات العربية، مسخٌ لهذه الذات العربية وتشويه لها.

لا أجد تناقضاً بين العودة إلى التراث العربي والنظر في مضامينه، والاطلاع على الفكر العالمي الحديث بمختلف أشكاله الروحية والعلمية، بل على العكس أجد في الجمع بين الأمرين توسيعاً لآفاق الذات الباحثة، وبحثاً عن أصالة جديدة ناضجة لا تدير ظهرها للتراث،

كما لا تقبل بالإقبال كله على جميع مشتقات الحضارة الراهنة التي قد لا تتناسب وشخصيّتنا وما نطمح إليه.

والمشكلـة – برأي– ليست هنا، وإنما في ترويج مقولات غير طبيعية حول الفكر العربي، والعقـل العربي تحديداً، وهي دعوات عنصرية غايتها إنكار أصالة الفكر العربي، والمفاضلة بين شعب وآخر، وأمة وأخرى. وذلك لأن جميع الشعوب متساوية في إمكانية النهوض والتقدم والمشاركـة في صنع جوانب الحضارة الإنسانية المتعـددة. وتاريخ الحضارات، يشير بجلاء إلـى أن الحضارات لم تكن وقفاً علـى شعب واحد، أو أمة واحدة.. وإنما كانت بفعل مشاركة شعوب متعددة. ولم توجد حضارة هي من إنجاز أفراد شعب بعينه، وإنما شارك هؤلاء الأفراد آخـرون مـن شعوب أخرى. وتاريخ الحضـارات يخبرنا دونما لبس أو مواربـة بأن الحضارة العربية من أكثـر الحضارات الإنسانية اتساعاً، وتقدماً، وإنسانيـة.. واعترافاً بأهمية القيم الإنسانية الرفيعة.

فالحضارة العربية أسهمت وتسهم في الإعلاء من شأن قيم المساواة، والعدالة، والحرية، والمحبـة، والتعاون، والمؤاخاة... بين مختلف شعوب الأرض. إذن دعوى التشكيك بقدرات العقـل العربـي أو المفكـر العربي هي دعاوى عنصريـة غاياتها معروفـة ومكشوفة في آنٍ واحد.

وعنـدي، أنّ عيب الحضارات الحديثـة يتمثّل في انصرافها إلى الجانب المادي مما أدّى إلى إهمال الجوانب الإنسانية عامة.

مفهوم العقل ومعنى النقل

ناجح خضر الحمود

العقل

هل هو ذلك العضو معقّد التكوين داخل الجمجمة، والمسمى «الدماغ»؟

وإن كان كذلك أليس هذا معناه أن العقل هو كتلة مادية «عضوية» ترافق الكائن الحي مدّة وجوده الزمني في الحياة، وتغادره عند مغادرته الحياة؟

ألا يتبع الإنسان وصفه بالعاقل بعد توقف عضويته الحية عن الحياة، وتحلل هذه العضوية؟

هل العقل صفة إنسانية تخص كل كائن بشري، أي خصوصية كلية «مطلقة»؟

هل العقل صفة تخص الإنسان الفرد جزئياً، زمنياً ومكانياً؟

هل العقل شيء آخر مختلف عما هو مادي؟

بعد كل هذه الأسئلة لا بدَّ من إيجاد تعريف للعقل، وبناء على هذا التعريف تكون الإجابة عن جميع الأسئلة المطروحة.

العقل بالتعريف: هو الناتج الصحيح للعمليات الفكرية في الدماغ البشري.

إذن، هــو المعرفة الدقيقة لظواهر الأشياء وجوهرها. فهو لا يحتمل الخطأ، فالخطأ يتناقض مع المعرفة الدقيقة للأشياء وغالباً يحدث الخطأ بفعل عوامل محددة هي: ١- الحواس، ٢- القدرات الدماغية الفردية، ٣- الانفعالات الغريزية الناتجة عن ضرورة إشباع حاجة عضوية.

والعقل ليس متصلاً كلياً، وليس منفصلاً كلياً، فهو متصل ومنفصل معاً فهو خارج، لا داخل ومن ثمَّ هو قوة علوية تعطي صفتها لمن استطاع التواصل معها، وتزيل صفتها عن كل مَنْ يعجز عن التواصل معها. والتواصل معها ليس تواصلاً مطلقاً، بل هو جزئي حكماً، فالأدنى لا يستطيع التوحُّد مع الأعلى توحداً كاملاً وإلا غادر صفاته الأخرى الدنيا، ولأن صلة الأدنى بالأعلى هي صلة التابع بالمتبوع وصلة الجزء بالكل، ولأن الجزء هو جزء فصلته بالكل هي صلة جزئية حتماً. فالوحدة الكلية في الأشياء ذات الصفة الواحدة هي وحدة الجوهر الواحد أو الأصل الواحد.

والعقل كلية ذاتية خاصة بذاته وفي الوقت نفسه هو جزئية ممكنة مع الأجزاء المتشابهة، ولذا له مستويان:

أولاً: المستوى الكلي المطلق: وهو المستوى الخارج والمستقل بذاته بصفته الكلية غير المشوبة بشيء آخر. ولا يقبل صفة أخرى غير صفته لأنه هو مَنْ يعطي الأشياء الأدنى جزءاً من صفته في حين لا تستطيع الأشياء إزاحة أي جزء منه أو إضافة أي جزء إليه فهو مانح فحسب وليس ممنوحاً.

والعقل بهذا المستوى هو العلم الكلي، أي القوانين الكلية التي تربط الأشياء المادية المستقلة بذاتها من جهة، والأشياء الكلية المكوّنة للعالم المادي اللا محدود. إذن، هي بالنسبة إلى العارف المعرفة القائمة الممكنة بالنسبة إليه، فكلما اتسعت إمكانية العارف، اتسعت صلته بالمعرفة أي بالعقل. وكلما ضاقت ضعفت صلته بالعقل. فالعلاقة بين العارف والعقل هي علاقة تتناسب طرداً مع قدرته على المعرفة، ولأن المعرفة نسبية بالنسبة إلى الكائن البشري وفي الوقت نفسه تراكمية، فإن صلته بالعقل هي صلة نسبية وتراكمية، ولذا من غير الممكن تحديد الصلة البشرية بالعقل بأنها كلية لأنها خاضعة لجزئية قدراته ومن ثمَّ جزئية صلته هذا من جهة، ومن جهة ثانية هي نسبية حتى في جزئياتها الزمنية والمكانية بوصف هذه المعرفة غير يقينية بشكل مطلق وعندما يتم التثبُّت من أنّها يقين، أي قانون غير قابل للزوال وممكن ضمن الشروط نفسها أن يتحقق بصفته قوة وجود.

والإنسان هذا الكائن الوحيد المعروف بالنسبة إلى ذاته بأنه الوحيد القادر على المعرفة خاضع للخروج عن دائرة المعرفة بشكل متواتر، وهذا ما أثبته تاريخ وجوده الذي ينعكس على

حياته بكثيرٍ من التجارب الضارة التي تؤدي إلى دفعه ثمناً باهظاً للحصول على مدّة استقرار بسيطـة تمكّنه ببعض صوابها من الاستمـرار والبقاء ليعود فيراكم من جديد تجارب مخفقة ومعارف خاطئة تجعله يدفع ثمناً باهظاً من جديد.

صلة الإنسان بالمعرفة مرتبطة بامتلاكه هذا الجهاز المادي المعقد «الدماغ» وأداة النطق مـن لسان وحبـال صوتية وبمجرد تعرّض هـذا الجهاز للتخريب تتعطل عنـده القدرة على المعرفـة، ومن ثمَّ تتعطل صلته بالعقل مع بقائه بالشـكل أو المظهر الخارجي إنساناً، ولكنه فـي هذه الحالـة يصبح مجرد كائن حي «حيـوان» وربما قادر على ممارسـة كلّها الوظائف الفيزيولوجية أي الوظائف الحياتية للخلية الحية «للعضوية الحية».

إنَّ المعرفة هي إحدى منتجات العقل. والعلم هو أحد منتجات العقل. فالعلم والمعرفة مرتبطـان بالعقـل ارتباطاً مطلقاً من حيـث إنهما أحد صوره فـي شكلهما وجوهرهما الصحيـح لأن هنـاك حسب ما تم تداوله معارف خاطئة، وعلـوم خاطئة ولكن هل فعلاً هنـاك معـارف خاطئة أو علوم خاطئة؟ وهل تبقى حاملـة لاسمها عندما تكون خاطئة؟ إنهـا تخرج عن أنّها علوم أو معارف لتأخذ صفة أخرى هي ضلالات، ومن ثمَّ عبارات أو كلمات خرجت عن سلامة وظيفتها ولكنها تبقى كلمات أو كلاماً، لكنه كلام وضع في غير تناسقـه الصحيـح أو مفردات لغوية لم تنجح في التعبير عن أمـر ما أياً كان هذا الأمر مادياً أو معنوياً، ولأن الإنسان ليس دماغاً فحسب، بل هو مجموعة من الخلايا العضوية التي تقوم بمهام مختلفة وتـؤدي وظائف متنوعة لخدمة بقائه بوصفه نوعاً. فهو خاضع لتأثيـرات أخرى غير معرفية «غريزية» وهذا مـا يضعف من ارتباطه بالعقل ممّا يجعله ممكن الوقوع في الخطأ. وكلما ازداد ارتباطه بالجانب الغريزي ازداد بعده عن العقل. أي إنَّ الحاجة إلى الإشباع الغريزي تتطلب جهداً وهذا الجهد يزداد كلما ازدادت المعوقات أمامه، وقد يكون جانب المعوقات هو مجموعة من الأفكار والمعارف الخاطئة التي تقف حائلاً أمام تحقيقه حالة الارتواء بشكلها الطبيعي، وهذه الأفكار والمعارف المعوقة هي تداولية أي توارثية بشكل أكيد لأنّها تشكل المعارف الأولى لدى الإنسان والتوجيهات من سابقيه، وهذا ما يسمى بالنقل.

ثانيـاً: المستوى الجزئي النسبي: وهو نسبة قـدرة الأشياء على التواصل معه أي إمكانية الأشيـاء وقدرتها على استيعاب ما ينـاسـب حجم جوهرها، وهي بهذا الشكل تأخذ منه صفة

جزئيـة متناسبة مع حجم جزئيتها وحدودها، التي لا تستطيـع بحال من الأحوال الاحتفاظ بهذه الصفة بشكل كلي ودائم، فبينها وبينه حالة اتّباع وانقطاع، ولذا تعدّ الأشياء التي تتصف بصفـات أخرى حامـلاً ضعيفاً أي حاملاً جزئياً للصفة وهي فـي الوقت نفسه حامل جزئي لصفـات أخرى متداخلـة معها ومتناسبة مـع تكوينها. فالعلاقة مع العقـل هي العلاقة مع الصـواب فحسب أي مع الحقيقة. ومن ثمّ مع الحق، ولأن العلاقة مع العقل هي جزئية زمنياً ومكانيـاً فهذا يعني أن العلاقة مع الصواب أو الحـق أو الحقيقة جزئية وليست كلية. وحتى تتمكن من تحقيق علاقة أكثر اندماجاً مع الصواب فهي تحتاج إلى بحث دائم ومراجعة دائمة لكل ما تقوم به ومن ثمَّ فليس كل ما كان كامل الصواب، وليس كل ما كان صحيحاً. لذا لا بد مـن مراجعته بصفته خارجاً عن الصفة العقلية ولو بشكل جزئي لتدقيق مدى صلاحية ودقة ارتباطـه مع العقل، ولأن العقل صفة للحـق المطلق أي للصواب المطلق، ولأن الحق المطلق والصـواب المطلق قدرة علويـة بالنسبة إلى الكائن الجزئي/ المتصـل جزئياً، فإن العلاقة بينهمـا هي علاقة البحث والسعي الدائمَيّن من الضعيف للحاق بالقوي، وهذا السعي الدائم يفرضـ ذاته للحفاظ على امتلاك الصفة التي يمكـن بالانقطاع زوالها عن صاحب الحاجة إليها، فالسعي ضرورة لمحافظته على طبيعته. هنا تبرز إشكالية التمسك بالنقل بصفته غير كلي أو منقوص، ومن ثمَّ هو ابتعاد عن الصفة الضرورية وتعطيل لحركة التواصل مع الحاجة الضروريـة للمحافظـة على الصفة إذن، هو إزالة للصفة وهـذا مناقض للطبيعة الجوهرية للكائن الجزئي المتصل جزئياً «الإنسان».

وهنـا تبرز أهمية عدّ النقل أمراً غير كلي أي جزئـي، وأن الضرورة تفرض عدّه خاضعاً للفحص والنقد والإزالة بوصفه مانع اتصال مع الصفة الجوهرية ولو بشكل جزئي، أو كلي.

النقل

هو جملة المعارف النظرية والسلوكية التي يتلّقاها الفرد أو مجموعة أفراد من سابقيهم، وإمكانية وقوعها بين حدي الخطأ والصواب.

ومـن ثمَّ هي معـارف وسلوكيات محددة بنمـط حياة مجموعة بشرية فـي زمان ومكان محدَّدَيـن، مضى كلاهمـا، فالحركة قد أدَّت إلى تغيرات في معالـم كليهما وصفاتهما وإنْ كان تغيـراً جزئياً. فالتغيـر هو بإضافة وإزالة أجزاء من المـكان، وقد تكون الإزالة خاطئة، وقـد تكون الإضافة خاطئة. ومن ثمَّ هي تقع بين حكمين (الصواب والخطأ)؛ والصواب منها

مـا جاء منه نفع عمَّ على الأفـراد والجماعات، والخاطئ منها ما جاء منه ضرر على الأفراد والجماعات أي ما كان منها سبباً في حدوث آلام وتعاسة للأفراد أو للجماعات.

إنَّ الصـواب في الفكر والسلـوك هو الصلة مع العقل بما في ذلـك من توافق مع جملة القوانيـن الطبيعية الكلية التي تشـكل الضرورة الملزمة للمكونـات، والخطأ هو ابتعاد عن العقل بوصفه نفي للفكرة الصواب، ومن ثمَّ تعارض مع القوانين الطبيعية الضرورية الملزمة للمكونات.

المدينة العربية بين تراثها ومستقبلها

د. أحمد حلواني

أخذت دراسات نشوء المدينة وتخطيطها ووظائفها وثقافة سكانها تتوسّع متشعّبة بين المهندسين وعلماء الاجتماع، مع تطوّر المدن في العصر الحديث على حساب الأرياف والحياة الزراعية بحيث أصبح لكل فرع من فروع المدينة تخصّص دراسيّ معتمدٌ أكاديمياً وأفضت جميعها إلى ولادة عالَمٍ جديد عُرف بعالم المدينة وأيديولوجيا العمارة ومغزاها.

ويمكن للمتابع أن يلاحظ بسهولة أن المدينة العربية والإسلامية قد أخذت تتغيّر متأثرة بتطوّر المدن الغربية متجاهلة وظيفتها وفق تقاليد مجتمعاتها الاجتماعية.

وهو ما سنتناوله في تخطيط المدينة في المحيط العربي والإسلامي قاصدين التذكير بأهميّة مطابقة تخطيط المدن لعقائد وتقاليد المجتمع، من منطلق أن يعبّر تنظيم المدينة عن فكر الأمة وهويتها وطرائق تعاملها مع الوقائع والمستجدات، فالمدينة فكر وثقافة ونمط وقيم تؤثّر في حياة مواطنيها كما تتأثر بهم وتنفعل معهم، مبدعة فضاءات إبداعية لسكانها وزوّارها بآن معاً، وتفعل العكس تماماً في حال عدم توافر شروط الحياة المدنية المواتمة.

إذن، فليس غريباً أن ينعكس حال المدن العشوائية على سكانها، وأن يهرب كثير من أصحاب المواهب أو الطموح إلى مدن تتوافر فيها شروط الإبداع. الأمر الذي أصبحت فيه سياسة التدخّل في واقع المدن العربية وحياتها أمراً ضرورياً.

هـــذه السياسة تتطلب تضافر جهود المعنيين لوضع إستراتيجية لإعادة التأهيل والتطوير علـــى أساس من التحليل الاجتماعي والاقتصادي والهندسي لعناصر تكوين الفضاء المعماري للمدينـــة، هو ما يقتضي نشر حالة مـــن الوعي العام لدى المجتمع المقيم والمستفيد من كل أجزاء المدينة، لتأميـــن الحماية والتعاون وتحسين المحيط والمشاركة، بدلاً من الحيادية أو الممانعة والمشاكسة أيضاً.

إذا أردنـــا أن نُجمـــل العوامل التي يُبنى عليهـــا التدخل لحماية المدينـــة وإعادة تأهيلها وتخطيطهـــا، نستطيع أن ندرج العوامـــل الخدمية في البنية التحتيـــة، التي تتضمن الجانب الصحـــي من ماء وهـــواء وشمس وصرف صحي، كما أشار إليها **ابن خلـدون** في مؤلفاته عن العمـــران، إضافة إلى العوامل التنظمية من طرق وأرصفـــة وكهرباء وماء نظيف، الى حدائق وتشجيـــر وساحات وممرات مشـــاة، إلى جماليات فنية تعطي طابعـــاً خاصاً يبرز فيه الإرث الثقافي الفني للمنطقة، ويعكس حسّاً جمالياً محرّضاً للتذوّق الفني والإبداع عند السكان.

إن مـــن أهم ما تضمّنه التراثين العربي والإسلامي في هذا المجال، ما قدّمه **ابن خلدون** منذ القرن الرابع عشر في علم العمران، معتمداً على ركائز من البحث العميق في التكوينات التاريخيـــة الاجتماعية والدراســـة والتحليل لمسيـــرة المجتمع ومراحل تطـــوّره في العصر الوسيط، وفي هـــذا يقول: «**إن الاجتماع الإنساني ضروري، ويعبّـر الحكماء عن هذا بقولهم الإنسان مدني بالطبع أي لا بد له من الاجتماع الذي هو المدينة في اصطلاحهم، وهو معنى العمران**».

إنَّ **ابـن خلـدون** يربط حركـــة التاريخ بحركة العمران البشـــري المرتبط بخضوع حركته لقوانيـــن موضوعية هي التـــي جَعلتْ من التاريخ علماً، وضعت لـــه نظرياته ومناهجه، وليس حكايات للتسلية.

يقول **ابن خلدون** في متطلبات السكن المدني:

«**أعلم أن المدن قرار تتخذه الأمم عند حصول الغاية المطلوبة من الترف ودواعيه فتؤثر الدعـة والسكـون وتتوجه إلى اتخاذ المنازل للقـرار، ولما كان ذلك القرار هو المأوى وجب أن يراعى فيه دفع المضار بالحماية من طوارقها، وجلب المنافع وتسهيل المرافق لها**».

ويستعرض تفاصيل الحماية من حيث الموقع واتجاهات المسكن وأسواره وعلاقته بالجوار والملكية، وتأمين الموارد الزراعية والمائية.

كانـت المدينة وفق خططها الإسلامية تعتمد تخطيطـاً واضحاً قلبه المسجد (الجامع)، ثم الأسواق المتدرجة بمهامهـا وفق ما يتلاءم والحاجة، وسلامة البيئة، بحيث كان الورّاقون والعطّارون يأتون في مقدمة الأسواق القريبة من ساحة الجامع، يليها بائعو الحرير والقماش فالبقّالـون ثم أصحاب المهن مبتدئيـن بالمهن الخفيفة التي لا تُنتج تلوّثـاً أو ضوضاء، أما البيوت السكنية فكانت خارج الأسواق بعيدة عن الضوضاء والتلوّث.

مـن المدن التي بُنِيَت مع انتشار الإسلام ووُسِّعت لتكـون عاصمة متكاملة للدولة نذكر: الكوفـة والبصرة وبغداد والرقة وسامراء فيما بيـن النهرين، والفسطاط والقاهرة في مصر الكنانة والقيروان في إفريقيا (تونس)، وأصفهان في بلاد فارس (توسعة)، (وأكرا) في القارة الهندية (بنغلادشـ)، والمنصورة في السند، والزهراء والزاهرة فـي شبه الجزيرة الإيبيرية (الأندلس)، وغيرها كثير عبر العصور المتعاقبة منها: الرباط وتوسعة مدينة الجزائر...إلخ.

في الساحة العامة في قلب المدينة تتركز الوظائف الأساسية الدينية والسلطوية والعسكرية: القصـر ثم القلعة. ونجد من جهـة أخرى الخطط (بحيث تشكّل جميعها ثراء وتراكباً تنويعياً بين الأجهزة والعناصر المكونة للمركب المدني كله) فقد كان هذا التراكب يعبّر عن تعدّدية، وتنوّع كبير في تخطيط المدينة ومضمونها بدءاً من المسجد (الجامع)، ودار الحكم، والساحة العامة، ودور الإشراف، والضيافة العامة، والأسواق المركزية المتخصصة مما أعطى للمدينة فكـرة القـوة الخلّاقة وتأسيس تقاليد حضارية لا تنقطع عـن التقاليد القديمة لكنها ترتقي وتتطوّر.

بعد ذلك نجد أن هذه المدن قد وقعت في العصر الحديث بمشكلات كبيرة بسبب الازدياد السكانـي، والهجرات الريفية إلى المدينة، والتوسّع العشوائي والفقر، وغياب تخطيط الدولة وضعفها، إضافة إلى النزوح القسري نتيجة الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين وأجزاء أخرى من الدول العربية المجاورة، إضافة إلى الاعتماد على مهندسين وخبراء أجانب.

فلم تصبح هذه المدن، والحال كذلك مدناً حديثة، كما أنها لم تبق على تخطيطها القديم؛ فأفـرزت صراعات متداخلة أعطت طابع خواء السلطة واضطرابه وارتباطه بمشكلات الفقر والصحـة والتخلّف الحضاري بشـكل عام، الأمر الذي أنتج خللاً فـي التماسك الاجتماعي للتوزيع السكاني، وحدّة في الانحراف والجريمة، وعجزاً في التكيّف مع التغيّرات المتلاحقة، وإحباطات نفسية واجتماعية شكلت كلّها حالات تراجع في شتى مجالات الإبداع الحياتي.

تنبّه المتنورون إلى هذه الحقائق فتنادوا في محاولة لوضع حلول وأسس لدراسة هذه الحالات، فكانت منظمة المدن العربية ومنظمة العواصم الإسلامية، وما أشاعا من وعي عام في هذا المجال نتيجة توصياتهما وأبحاثهما، وانعكاس ذلك على قرارات المسؤولين في المدن العربية، وعلى الدارسين والباحثين في مجالات تخطيط المدن والثقافة العمرانية، وإبراز جمالية العمارة العربية وقدرتها على الوحدة والتنوّع.

إلا أن التنفيذ كان أقل من الطموح للأسف، مع العلم أن اهتمام العرب بجمالية المدينة من حيث التنظيم والشكل والساحات، والاعتناء بالنباتات والأشجار والزهور ليس غريباً عنهم في حال توافر الإمكانات الطبيعية كما فعلوا في الأندلس وبغداد ودمشق وقاهرة المعز والقيروان وغيرها.

وصف ابن سعيد المغربي دُوَر الأندلس بأنها: «في غاية الجمال لمبالغة أهلها في اوضاعها وتبييضها لئلا تنبو العيون منها» وكذلك أثنى الشقندي، في رسالته عن فضائل الأندلس، على المباني الأندلسية فقال: «أما مبانيها فقد سمعتُ عن إتقانها واهتمام أصحابها بها، وأكثر ديارها لا تخلو من الماء الجاري والأشجار المتكاثفة، منها النارنج والليمون والزنبوع وغير ذلك».

وقصور قرطبة والعمارة المدنية بالأندلس عموماً مصدرُ دراسات كثيرة، كما أن آثارها أصبحت مثار جذب للباحثين والسياح على السواء، الأمر الذي جعل إسبانيا من أكثر أماكن العالم جذباً للسياحة الثقافية، وفي جلّها ثقافة الآثار والمدن التي أسسها أو تطوّرها السكان العرب.

إذا كانت جماليات العمارة العربية قد شكّلت ظاهرة حضارية عبر مسيرة الحضارة العربية والإسلامية ومحورَ تطوّرٍ علمي وأساسي لدراسات معمّقة في الجماليات المعمارية، فإن المدينة العربية في ظل العولمة الجديدة والتحوّلات الوظيفية لا بد أنها قادرة على ربط العمارة العربية المعاصرة بتراثها الحضاري في ظل توجهاتها للقيام بدورها الجديد، ولاسيّما أن أجدادنا تركوا تراثاً حضارياً ومعمارياً كبيراً هو مثار إعجاب واهتمام الباحثين الأثريين.

أمَّا سياسة الربط المنشودة فتتطلب تضافر جهود المعنيين لوضع إستراتيجية لإعادة التأهيل والتطوير على أساس من التحليل الاجتماعي والاقتصادي والهندسي لعناصر تكوين الفضاء المعماري للمدينة، الأمر الذي يقتضي نشر حالة من الوعي العام لدى المجتمع المقيم والمستفيد.

وإذا كان المفكــرون والمثقفون العــرب، وكذلك الفنانون والتشكيليــون قد تغنّوا بالمدن العربية، فإن الدراسات الحديثة قد توسّعت اهتماماتها بدراسة أثر المدينة في الفكر الإنساني وتداعياته المختلفــة. وفي هذا التغنّي، وتلك الأعمال الفنيــة الخالدة والقصائد العصماء، والروايــات الأدبية، والأعمال المسرحية، والسينمائية التي أبــرزت حياة المدينة وتأثيراتها، مــا يوضّح الدور الكبير الذي يمكن أن تقدمه المدينة لإنسانها وإبداعاته إذا ما توافرت فيها عناصر الحياة والتنوّع بدلاً من الجمود والاضمحلال.

إذا كان بعضهــم قد تصوّر أن المدينة بيــوت للسكن وعمارات شاهقة، فقد شكّل الجامع باستمــرار الفسحة اللامحدودة التي تُمنح للمؤمن فــي مواجهة اكتظاظ المدينة، كما شكّلت الساحات والحدائق والبساتين وبرك الماء ونوافيرها مجالاً من مجالات التخلّص من جدران البيوت وحديّة الشوارع والطرقات. علماً أن الحياة القديمة كانت تتيح للإنسان سرعة الانطلاق على فرسه أو مركوبه للخروج من أسوار المدينة إلى الطبيعة بصحرائها وبساتينها ومجهولها، أما الآن، ومع صورة العالم الجديد بمدنه الكبيرة واكتظاظ سكانه، فقد أصبحت المدينة هي المجــال الرحب للحياة إذا كانــت المدينة قابلة للحياة، الأمر الذي أكّد أن الساحات الواسعة والمزيّنة بالنباتات الزهرية والأشجار ونوافير المياه والمقاعد المريحة وشاشات العرض وفق التقنيات الحديثة أصبحت حقاً إنسانياً وحاجة لازمة، مع الإشارة إلى أن بناء الجوامع الحديثة والكنائس يتطلّب تحقيق السعة وفسحة السّاحات بفضاءاتها الرّحبة، لتشكّل الانفتاح النفسي والفكري للمصلّين المؤمنين بدلاً من الانغلاق الحدّي وتأثيراته السيئة، متعلقين بأن التنظيم المديني، في عالم اليوم، هــو التأليف الديناميكي المتحرك الذي يُنتج مجموعات متضامنة في إطار وحدة النسيج الاجتماعي للمجتمع المقيم.

معالم أثرية من يبرود

جورج. ن. جبلي

كانت المغاور والكهوف الطبيعية القريبة من الينابيع العذبة والمطلة على السهول الخصبة مركز الاستقرار الأول لإنسان ما قبل التاريخ، وبها كانت المحاولات الأولى لصناعة الأدوات الحجرية وغيرها، وتطويرها والإتجار بها، ثم أخذ أجدادنا بتعديل هذه المغاور والكهوف وتقسيمها داخلاً وخارجاً كي تلبي حاجاتهم الحياتية المتنامية للأمان والسكن والعمل، إلى أن ضاقت عليهم وانطلقوا ليبنوا القرى والمدن على التلال القريبة.

(مضيق اسكفتا)... فجر العمارة

في عام (١٩٣٠م)، كان عالم الآثار الألماني «ألفريد روست» يجول على درَّاجته الهوائية في منطقة الشرق الأدنى قادماً من مدينة هامبورغ عبر البلقان إلى إسطنبول فمناطق الأناضول إلى سورية مروراً بحلب وحماة وحمص، وهو يبحث ويتساءل عن موطن سكن إنسان ما قبل التاريخ، ذلك الإنسان الأشعث كثيف الشعر، جدنا الأول.

في مدينة النبك، أصابته ديزنتيريا شديدة دخل بسببها المستشفى الدانماركي هناك للعلاج، حيث استدل من الطاقم الطبي على هدفه، وبعد شفائه، اتجه جنوباً إلى مدينة يبرود التي لا تبعد عن المستشفى الذي كان به أكثر من عشرة كيلومترات، وفي الوديان الثلاثة المحيطة بالمدينة، اسكفتا والمشكونة غرباً وقرينة جنوباً وجد الباحث ضالته.



صورة منظر من الغرب لمضيق وادي اسكفتا التاريخي وفيه أقدم المغاور في التيجان الصخرية

يبرود من المدن المهمة جداً على الصعيد الأثري، توجد فيها مجموعة كبيرة من المواقع والأبنيـــة الأثريـــة التي تعود إلى عصـــور مختلفة بدءاً من العصـــور الحجرية وحتى العصور الإسلاميـــة، تثبت بما تركه لنا أجدادنا وهي تواصل السكـــن البشري فيها منذ أقدم الحقب وحتى الآن ويثبت ما تركه لنا أجدادنا.



مخطط موقع كهوف اسكفتا التاريخية أوّل مساكن للإنسان غرب مدينة يبرود في محافظة ريف دمشق

تقـــع ملاجئ وادي اسكفتا علـــى بعد (٢كم) غرب مدينة يبرود بين أحضان جبال القلمون التـــي تعلو قممها تيجان صخرية ضخمة، وهي ظاهرة تـــكاد يبرود وضواحيها أن تنفرد بها، وقد سكن هذه المغاور إنسان الهوموأركتوس والنياندرتال والإنسان العاقل، لاتساعها وكثرتها وملاءمتها لأمنه واستقراره.

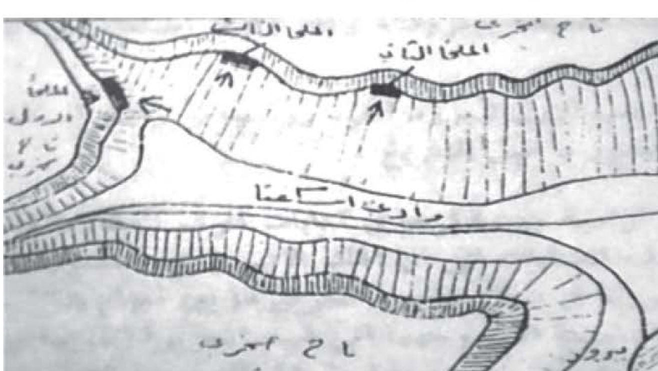


صورة مخطط وديان يبرود الأثرية

كان روست قادماً إلى سورية مدفوعاً بالاكتشافات المهمــة التي حصلت في بداية الثلاثينيات من القرن العشرين في فلسطين من الآثاريين الإنكليزية «دوروثي جــارود» والفرنســي «رينيه نوفيل» لمواقــع العصور الحجريــة في جبل الكرمل والصحــراء الفلسطينية، هذه الاكتشافــات التي فتحت الأعيــن على الأقطار المجاورة ومن بينها سوريــة. أثبت روست أنها ليست أقــل أهميــة من فلسطيــن وأنهما تشــكلان معاً كلاً متكاملاً يصعب فهم أجزائه بمعزل عن بعضها بعضاً، وعلى عتبات التيجان الصخرية لجبال يبرود اكتشف روست المغاور التي لجأ إليها إنسان الزمن الرابع في العصــر الحجري بيــن (١٥٠- ١٠٠) ألف سنة خلت، وقد ذكر المنقــب الأوَّل ليبرود السيد روست (اسكفتا والوديان المجاورة) «بأنها أشهر وديان الشرق الأدنى في عصور ما قبل التاريخ»

الاكتشافات

يقــول روست فــي كتابه «إنَّ ما وجده بعد إجراء الحفريات هو حضــارات جديدة لها أساليب خاصــة في صنع الأدوات الحجرية وكان أكثر هذه الحضارات تميزاً «الحضارة اليبرودية» لما لها من صناعة محلية أصيلة، وإن تشابهت مع الحضارات المماثلة ذات الانتشار العالمي الواسع».

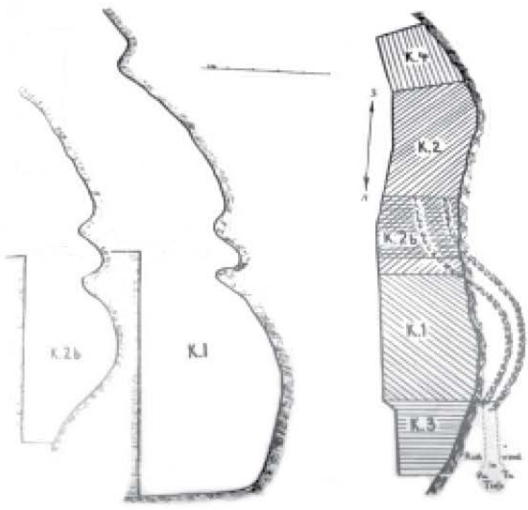

الملاجئ الثلاثة التي اكتشفها روست في مضيق وادي اسكفتا

بيــن عامــي (١٩٣٠-١٩٣٣م) اكتشف روسـت ثلاثة ملاجئ في أسفــل تيجان سفح وادي اسكفتا، وعثر فيها على أول آثار إنسان ما قبل التاريخ السوري في مساكنه الأولى (الملاجئ والمغاور الصخرية)، وأثبت أن هذه الملاجئ كانت مراكز سكن بشري كثيف ومتواصل استمر أكثــر من مئتي ألف عام، وعدَّ الإنسانَ العاقل، جدنا المباشر الذي ظهر في العصر الحجري القديــم منذ نحو أربعين ألف سنة مضت هو مُبتكِرُ هذه الحضارة، وأصبحنا نعرف أن سكان يبــرود فــي عصور ما قبل التاريخ قبل (٣٥٠٠ ق.م) قد انتشروا في منطقة واسعة من الأردن وفلسطين جنوباً وحتى البادية السورية وتدمر شرقاً.

ويشار إلى أن اكتشافات **روست** وأبحاثه كان لها الفضل في التأسيس لدراسة عصور ما قبل التاريــخ في سورية، وتوجيه أنظـــار علماء الآثار إليها. كما أنها وضعت يبرود على لائحة أهم المواقع الأثرية العالمية، وأصبحــت تسمية «الثقافة اليبرودية» مصطلحاً لحضارة مشرقية، سادت في العصر الحجري القديم، ومتعارف عليها عالمياً.

بزوغ فجر العمارة... والمساكن الأولى

يقــول روســت: «عندمـا وطئت قدماي في خريف (١٩٣٠م) الملجأ الصخري أوّل مــرة، دهشت لوجود عدد كبير من الأدوات «الموستيرية» (نسبــة إلــى موقع موستيــر الأثري الفرنسي) فوق الطبقات السطحية، التي كانت قد ابتعــدت عن أماكنها جراء عملية تعزيل جزئي في الماضي للملجأ، لجعله منطقة ملائمة لتشييد البيوت السكنية، بالطريقة المتعارف عليها فــي ذلــك التاريــخ القديم، وانطلاقاً من الاعتبارات والعلاقات المحلية يمكن القول إنَّ الملجأ يتألف من (٣٥- ٥٠) طبقة حضارية».



مخطط، أول بحث معماري عن تقسيم الفراغ داخل كهوف اسكفتا

وكما يظهر في المخطـــط التوضيحي فقد قُسِّمَ الملجأ الواسع ذي الرقم (١) إلى خمسة فراغـــات بقواطع مناسبـــة تلبي حاجات الحماية والأمن والخدمـــات لشاغلي هذا الملجأ ثم يقـــول: «يتكون الطرف الأمامي من الطبقة السطحية المستوية من صف من الكتل الصخرية الضخمـــة، والتي ينبغي أن يُنظَر إليها على أنهـــا أجزاء من طرف ملجأ صخري متهدم، ومن الممكن أن يكون هذا الجدار الطبيعي المكون من أحجار بأحجام تبلغ أمتاراً مكعبة عدةً، قد استخدم في تلك العهود أساساً لبناء البيوت.

أمـــا النهايـــات الشمالية والجنوبية فإنهـــا خالية من هذه الكتل الحجريـــة، ويحتمل أنها أزيلـــت تسهيلاً للدخول. وإن المتفحص للغنى المحلي في الطبقات الحضارية الـ(٢٥) يمكنه الاستنتـــاج بأن الجزء الشمالي من الملجأ، والمتكون على شكل شبيه بأشباه المغاور قد سُكِنَ في البداية الأولى، وبعد اكتظاظه أصبح السكن في المقطع الجنوبي خاصة مفضلاً.



نموذج من الكهوف المتجاورة المنتشرة في أغلب سفوح التيجان الصخرية الشاقولية.

اكتشافات أخرى

ومـــن الاكتشافات الجديرة بالذكر لجامعـــة «كولومبيا» في يبرود الملجأ الرابع الواقع في الجهـــة الشمالية لوادي اسكفتا مقابل الملجـــأ الأول، فقد عُثر في هذا الملجأ على معطيات تـــدل على أنه أقدم بقليل مـــن الملجأ الأول، فيه أدوات حجرية مـــن نوع مختلف، وفي هذا الملجأ الرابع وُجدت بقايا مستحاثية مهمة، ولاسيّما طبعة قدم هي الأولى من نوعها لإنسان ما قبل النياندرتال.

معبد الحوريات

وفي وادي قرينا معبد لحوريات المياه قرب النبع (اختفت معظم معالمه حالياً)، وقد نحت علـى صخرة مجاورة صورة أسد. وقد يشير اسـم قرينا (الذي يعتقد أنه يعني حورية النبع)، إلى ذكرى عن العبادة التي كانت سائدة في هذا المكان

معبد الهواء الطلق



صورة معبد الهواء الطلق المسقط الأفقي

وفـي وادي اسكفتا، عند امتداده الغربي، توجد بقايا بناء منحوت في الصخر يطلق عليه اسـم «معبد الهواء الطلق»، ويسميه بعض الأهالي بالحرم أو المذبح. وربما يعود تاريخه إلى مـا قبـل العصر الروماني، وهو فريد من نوعه ولا شبيه له إلا أحد معابد البتراء في الأردن. يتألـف من قاعة في الشمـال، أبعاد (٨، ١١×٨،٧م)، ارتفـاع أساساتها لا يتجاوز (٣٠ سم)، وشكلها غير منتظم، لها قسمان متساويان، أحدهما لرجال الدين، والثاني قدس الأقداس.

وفي الجهة الجنوبية من القاعة، يوجد المذبح المؤلف من قاعدة مربعة الشكل، يعلوها شكل رباعي أصغر منها حفرت فيه قناة دائرية. وتوجد أمام المذبح حفرة صغيرة تشبه الجرن، وإلى الغرب منه يوجد حوض مستطيل الشكل مخصص للتقدمات العينية، كما توجد أمام المذبح أربع درجات. وحول الحرم ثمة خمسة قبور محفورة في الصخر، من المحتمل أنها قبور الأسرة الكهنوتية القائمة على المعبد.


صورة المذبح

المدافن

١- مدافن وادي قرينا:

تقع على السفوح الصخرية لوادي قرينا على يسار الطريق العام المتجه من يبرود إلى رأس العين. يبلغ عددها ثمانية عشر مدفناً، وتتألف من مدخل في الجهة الغربية يؤدي إلى فناء مربع، طول ضلعه نحو (٢م)، تحيط به ثلاث معازب في كل جهة يعلوها قوس، وفي كل منها قبران، أرضية الفناء مفصولة عن القبور بجدران صخرية ارتفاعها نحو (٤٠سم).


صورة مدافن وادي قرينا

٢- مدفن طريق رأس العين:

يقع قرب وادي قرينا، على يمين طريق فرعي يؤدي إلى رأس العين، حفر ضمن الجرف الصخري، ويرتفع نحو ثلاثة أمتار عن الطريق، ويبدو أن الموقع كان مغارة طبيعية واسعة نسبياً، شُذِّبت لتتحول إلى مدفن يتضمن مجموعة من القبور. يُصعَدُ إليه بدرج يؤدي إلى فناء صغير، يقابله قبران أرضيتهما على مستوى أرضية الفناء نفسها، وخلفهما قبر على منسوب مرتفع. وعلى يمين ويسار كل من القبرين يوجد قبر آخر، حفرت كوة في فوق القبر اليميني. ويوجد على


صورة مدفن طريق رأس العين

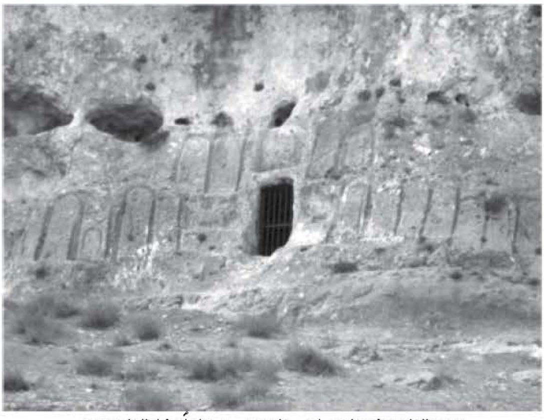
يمين الفناء درج صغير، يؤدي إلى باحة صغيرة، وعلى يسار الفناء مكان مخصص لقبرين غير محفورين، ويلاحظ على الجدار آثار نحت تمثل كوتين.

٣- المدفن الجماعي:


صورة المدفن الجماعي

يقع على السفح الصخري، جنوب غرب مدفن قرينا باتجاه رأس العين، ويبعد عنه نحو(٢٠٠م)، وهو يتكون من مغارة طبيعية طولها نحو (٢٠م) وعرضها (١٠م)، تحتوي على عشرات القبور الفردية، زاد عددها عن ثلاثة وثلاثين قبراً، حفرت في أرضيتها بشكل غير منتظم، وصل عمق بعضها إلى ما يزيد عن (١,٥م) أحياناً. يوجد في المدفن حجرات فرعية معزولة لها مدخل خاص بها، على شكل فتحة، احتوى كل منها قبران أو ثلاثة. والمدفن بحاجة إلى أعمال تنقيب للكشف عن كامل القبور فيه.

٤- المدافن الملكية:


صورة المدفن الجماعي المسمى محلياً مغارة اليهود، وتبدو في تصميم هذه الشواهد رمزية القوة والفن والجمال.

وأيضاً من الآثار التي سُلِّطَ الضوء عليها بجانب الملاجئ والمغاور المتناثرة في التيجان الصخرية الضخمة لجبال اسكفتا وقرينة والمشكونة في يبرود، المقابر الجماعية والفردية المحفورة في أعماق الصخور بذوق فني عالٍ وأشكال هندسية بارعة، وتشير بوضوح إلى وجود مجتمع راقٍ في تلك العصور الغابرة، يتمتع بخصوبة في الحياة الفنية والفكرية والمعتقدات الدينية، ومنها اهتمامه الكبير بدفن موتاه، إذ يتألف كل قبر من غرفة صغيرة لها ثلاثة أقواس أو أكثر، وفي أسفل كل قوس مدفن أو مدفنان، محفورة كلها في الصخور الصلبة، وقد ضمت هذه المدافن رفات حكام وأفراد أسر أرستقراطية حاكمة استوطنت هذه المنطقة في عصور خلت.

ويصف روست أحد هذه القبور قائلاً: «كان القبر منحوتاً في الصخر، داخل جوف جدار شديد الانحدار، يُدخل إلى معزيته الأمامية المتطاولة من فتحة طولها متران وبارتفاع قامة الرجل، وعلى جانبيها قاعدة تابوت، ويُدخل من فتحة مماثلة أخرى إلى حجرة رئيسة فيه، ذات أرضية مستوية وفيها ثلاث فجوات جدارية تتسع لعشرة توابيت، منحوتة في الصخر». ويتابع: «عُثِرَ في هذه القبور على كثير من الأسلحة وأدوات الصيد وأدوات الطعام والشراب، والسرج الفخارية وأدوات الزينة، وفي هذا إشارةٌ إلى أن المجتمع اليبرودي كما المجتمع التدمري لاحقاً، يؤمن بالبعث بعد الموت مع الفارق الزمني بين الحضارتين».



صورة جبل المدافن الملكية المهيب في وادي اسكفتا يظهر فيه المدفن الملكي الذي يُسمى محلياً «مغارة اليهود».

إن المرحلة التاريخية ومرجعية إنشاء هذه المدافن الملكية لا تزالان غير محددتين تماماً، ويستحسن المقارنة والاستئناس بما ورد في كتاب «الفن الإغريقي وآثاره المشهورة في الشرق» للدكتور سليم عادل عبد الحق، إذ يقول عن المدافن الإغريقية المشابهة: «ومن الأبنية الميسينية المدافن ذات القباب التي كانت تنحت عادة في سفوح الروابي، ويجعل لكل منها نفق محدود بجدارين عاليين يؤدي إلى الباب الذي تعلو مصراعيه إسكفة ضخمة، وهذا الباب مستطيل وضيّق وواطئ ووراءه قاعة مستديرة منحوتة في الصخر، ومسقوفة بقبة طولانية لها مقطع مستدير وتتصل هذه القاعة بدهليز صغير يقود إلى غرفة للدفن، كان يوضع فيها تابوت الميت وما يرافقه من أثاث جنائزي، وقد كان قبر «أتريه» في ميسين حيث وجدت فيه أجساد (أتريه) وعائلته مع أشياء ثمينة جداً».

ويقول عالم الآثار د. سلطان محيسن: «نود أن نشير إلى كثير من القبور والبيوت المنحوتة في الصخر في تلك المنطقة التي يظن بعضهم خطأً أنَّها بقايا ذلك الإنسان القديم علماً بأنَّها تعود إلى العصور الرومانية والبيزنطية»، «مكتشفات مغاور يبرود، ص١٤».

أعار الأباطرة السوريون (الرومانيون) يبرود اهتماماً بالغاً ولاسيّما «هيليوغبال» الذي كبّر المعبد ووسّعه، وأدخل عبادة إله يبرود في بانتيون روما حيث اكتُشف في الحفريات التي أجريت في بانتيون روما مذبحاً للإله جوبيتر ملك يبرود.

أهم آثار يبرود في العصور الكلاسيكية

معبد الشمس:



كنيسة يبرود



لقطة داخلية توضح ضخامة الصخور المستخدمة

تعدُّ كنيسة «يبرود» من أقدم المعالم الأثرية في سورية، ففي بداية الألف الأوّل قبل الميلاد أصبحت «يبرود» مركزاً لإحدى الممالك الآرامية في بلاد الشام، وازدهرت هذه المملكة سياسياً واقتصادياً وعسكرياً، وبُنِيَ في ذلك العهد أكبر وأفخم معابد الشمس في سورية وسط المدينة بسعة كبيرة قياساً إلى معابد تلك الأزمنة الغابرة، بحجارة ضخمة منحوتة من الصخر، محاطاً برواق محمول على أعمدة طويلة رشيقة أسطوانية غاية في الجمال والإبداع، لا تزال بعض قواعدها ظاهرة للعيان حتى وقتنا هذا، كذلك حجارته القاعدية الضخمة التي يبلغ أحجامها بحدود المتر المكعب، تحول هذا المعبد بعد الاحتلال الروماني لبلاد الشام إلى معبد لعبادة جوبيتر كبير آلهة الرومان آنذاك، في سنة (٣٣١م) تحول هذا المعبد الوثني إلى كاتدرائية مسيحية باسم القديسين «قسطنطين وهيلانة» تيمناً بالإمبراطور الروماني «قسطنطين» الذي سمح بالحرية الدينية بالبلاد، وأمه القديسة هيلانة التي أقنعته بالتسامح الديني، وتحوَّلت الدولة الرومانية فيما بعد إلى الديانة المسيحية (من ملفات المديرية العامة للآثار والمتاحف).


معبد الشمس - واجهة المدخل الرئيسي


الواجهة الشرقية الجنوبية - الباب الجانبي

وفي كتابه «سورية المسيحية في الألف الأول الميلادي»، (ص: ٢٢٧)، يقول الدكتور متري أتناسيو: «مخطط المعبد بشكل مستطيل كبير، بطول (٣٠ م) وعرض (١٩م)، له ثلاثة أسواق ومذبح لعبادة الشمس، والمعبد منحرف قليلاً إلى الشمال. مدخله الرئيسي في الواجهة الغربية وله في كل واجهة جانبية مدخلان ومدخل خلفي جانبي للخدمة أغلقت أبواب الواجهة الغربية وباب في الواجهة الشرقية، وفي أواسط القرن الثالث طرأت على الهيكل بعض التعديلات، ووُسِّعَ من جهة الشرق، وبدلت الأعمدة بدعائم ضخمة لتحمل قناطر ضخمة بقطر يزيد على سبعة أمتار،كما شُيِّدَت حوله ثلاثة أروقة بثلاثة صفوف أعمدة كورنثية حتى بدا وكأنه بانثيون القلمون».


واجهة نوافذ الشمس الثلاث من الخارج

إن ما يدل على أنه كان (معبداً للشمس)، النوافذ الثلاث العلوية في الواجهة الشمالية الشرقية فوق المذبح، ومن النافذة الوسطى التي تسمح لأشعة الشمس عند شروقها بالدخول مباشرة في الحادي والعشرين من حزيران لينفذ شعاعها إلى منتصف الحائط في الجهة المقابلة، فوق باب المعبد.


واجهة نوافذ الشمس الثلاث من الداخل


بقايا البناء الروماني الذي يعلو تل القبع

من الآثار المهمة العائدة إلى العصر الروماني في يبرود، بقايا حصن روماني كان مركزاً عسكرياً لِصَوْن الأمن والمحافظة عليه في هذه الأنحاء يعلو تل القبع وسط المدينة بين البيوت القديمة، في حي القاعة القديم القريب من المعبد. حيث تظهر أجزاء منه، مثل بعض الجدران وأحد الأعمدة، وهو ينسب إلى زنوبيا التي استخدمته مقراً صيفياً لها، لكن لاشيء يؤكد ذلك.

كُشِفَ في يبرود عن مذابح لمعابد مندثرة لعبادة الأوثان محفورة في الصخور، أحدها لا تزال آثاره باقية في أسفل الجرف الصخري بوادي قرينة، ومذبحاً آخر أكثر إتقاناً، آثاره موجودة في أعلى وادي اسكفتا.

آثار يبرود في العصور الإسلامية

مع انتشار الإسلام استوطنت البلدة بطون من قبيلتي ضبة، وكلب العربيتين، وتردد بعض أمراء الدولة الأموية عليها بهدف الصيد والرياضة. وقد بنيت كثير من المساجد في يبرود، إلا أنه لم يبق من مساجدها القديمة إلا مئذنة جامع الخضر (ع) الذي بني على أنقاض كنيسة القديس نيقولاس، التي كانت مبنية على أطلال معبد وثني. والمئذنة تشبه مئذنة العروس في الجامع الأموي، بنيت من الحجر الكلسي المشذب، ذات جذع مربع، مرتفعة فيها فتحات صغيرة للإضاءة، تعلوها شرفة وفوقها شرفة ثانية خشبية. يستمر الجذع المربع من مستوى الشرفة الأولى ولكن بمقطع أصغر، لينتهي بجوسق وفوقه قلنسوة حجرية. وقد رُمّمت المئذنة أكثر من مرة، كان آخرها سنة (٢٠٠٩م)، بإشراف دائرة آثار ريف دمشق. كما توجد في البلدة كثيرٌ من الأبنية التقليدية القديمة الجميلة ونادرٌ الوجود، ومنها بعض المنازل التي تعمل الدائرة على توثيقها وتسجيلها. كما أُزِيل كثيرٌ من الأبنية الأثرية العائدة للعصر الإسلامي ومنها حمام العجمي، الذي بني في مكانه جامع جديد.


مئذنة جامع الخضر


حارة قديمة

أوسكار وايلد: الأديب المنحط الراقي

إبراهيم محمود الصغير



كان العصر الفيكتوري فقيراً في التأليف الدرامي، ذلك أن المسرح من شأنه أن يعالج موضوعات جريئة، في حين أن الحشمة كانت جاثمة على كاهل العصر الفيكتوري. وقد حصل رد فعل على هذا أواخر القرن التاسع عشر، فرأينا الدراما تزدهر ازدهاراً رائعاً، إن لم يصح قياسه بالازدهار الدرامي في عصر الملكة إليزابيث، فهو يذكرنا بازدهار عهد الإصلاح وعهد الملكة آن.

وقد ظهرت في أواخر هذا القرن، أي القرن التاسع عشر، طائفة من الكتاب والأدباء والشعراء في فرنسا وفي إنكلترا، يجوز أن نسميهم بالمنحطين، بل عرفت الطائفة الإنكليزية نفسها، وارتضت هذه الصفة، وأطلقتها تحدياً وفخاراً. فقد كانت إنكلترا في القرن التاسع عشر منكوبة بنزعتين، الأولى سلطان العرف والعادة، والثانية الروح الطهري الذي يجنح إلى النسك وكراهة الملذات الفنية، وكلتا النزعتين تدعو إلى الانكفاف والإحجام، والخوف من

التجارب والبدع. لذا حدث الرجع في نهاية القرن التاسع عشر، وكان شديداً عنيفاً حتى انتهى عند بعض القائمين به بالسجن أو الموت المبكر والتشرد. ومع ذلك بقي من هؤلاء المنحطين أثرهم في الأدب الإنكليزي الحديث، فهم ينزعون نحو الإغريق، ويدعون إلى الجمال. وفي دعوتهم ثورة على العرف والعادة، وجرأة على الابتكار في الأخلاق، والنزوع إلى التجربة والاقتحام، وأهم سمات المنحطين هي: الدعوة إلى الجمال بلا اعتبار للأخلاق والعرف الاجتماعي، وإيثار المدينة والصناعة على الطبيعة والسذاجة، وتوخي اللذة حتى لو كانت شاذة تخالف المألوف في الطبيعة، ووضع الحياة الحسية فوق الحياة الذهنية، وإيثار الفن على الطبيعة بل على الحقيقة. وأشهر مؤلفي الدراما في هذه المرحلة، أواخر القرن التاسع عشر، هو أوسكار وايلد، وهو خير مثال للأديب المستهتر الفاجر، الذي يدعو إلى التحلل من الأخلاق، والذي كان يتأنق في أسلوبه وحديثه، وقد دفعه التأنق إلى الشذوذ.

كما أن الكاتب المتأنّق يتحرى اللفظة النادرة لبريقها أو رنينها، كذلك هو صار يتحرى الشذوذ في ملذاته، وينزل على رأي «باتر» في توخي التجربة والاختبار للذة فحسب، وأدب الكاتب هو بعض حياته. لذلك فإن **أوسكار وايلد** اتخذ أسلوباً للحياة، حياة اللذة والتلألؤ، يتطعم أطايب الحياة وتوابلها، ويتأنق في اختيارها. وصار يطلب اللذة النادرة حتى وقع في اللذة الشاذة، وعاش بذلك في فسق الجسم والذهن. واختياره لقصة «سالومي» يدل القارئ على هذا الذوق الذي ينشد الجمال الشاذ، ويعشق الموقف عند أزمة العواطف وهزيمة العقل الرزين، أمام غلواء الشهوة. حتى في ملبسه كان مخالفاً لما اعتاد عليه الناس، إذ كان يرتدي، أحياناً، ثياباً غاية في الغرابة والتنافر، وأحياناً يبدو «في بنطال قصير وزهرة زنبق في يده، وعباد الشمس في طية سترته». وهذه الصورة قدمها لنا بنش وجيلبرت وسوليفان، بصبر وأناة.

ولكن في الجانب الآخر من شخصيته الشاذة، نجد أنه فنان راقٍ من الطراز الأول في النثر والشعر على السواء، إذ جدد الملهاة الإنكليزية، ولم يرد أن يجعلها سبيلاً إلى النظريات الفلسفية والتأملات الاجتماعية، وإنما أراد قبل كل شيء أن يضحك وأن يفتن. وقد أثر تأثيراً حسناً في الأدب الإنكليزي. فالمسرح الإنكليزي مثلاً قد ارتقى بفضله، ويمكن أن نقول إنه مهد الطريق لبرناردشو بتعويد الناس على الحوار البارع بين الممثلين، والانتقاد الاجتماعي عن طريق الفكاهة اللاذعة.

أوسكار وايلد: حياته وأعماله

ولـد **أوسكار وايلـد** في السادس عشر من تشرين الأول عام (١٨٥٦م) بمدينة دبلن عاصمة إيرلنـدا، فكان في مجموعة الأدباء الإيرلنديين البارزيـن في تسعينيات القرن التاسع عشر. كان والـده قد ذاع صيته في طب العيون، وتعـددت فضائحه حتى تردد على المحاكم بسبب صبواتـه. أما أمه فكانت تشتغل بالكتابة وتهييج الرأي العام، وقد حاولت في شبابها أن تقنع الإيرلنديين بأن يهاجموا قلعة دبلن ويطردوا الإنكليز منها. وأهم ما يعرف عن أيام حداثته في المدرسة أنه كان يمقت الألعاب الرياضية، ويجيد اليونانية، ويطيل في الأحلام. وقد جنى من حبه لآداب القدمـاء جوائز جامعية أدخلته كلية «ترينتي» بدبلن، حيث تتلمذ على يد الأستاذ «ماهافـي» وتأثر بدعوتـه إلى إحياء حضارة اليونان، ثم دخل كليـة «مودلين» بأكسفورد عام (١٨٧٤م) وكان ناجحاً في دراسته الأكاديمية، وقد أصبح زعيماً «للحركة الجمالية» الفنية.


جون رسكين

وفـي أكسفـورد، أيضاً، تعـرّف **وايلد** إلـى الناقد العظيـم «جون رسكين»، وهو من دعاة الثورة على الآلة والعـودة إلى العمل اليدوي. وكثيـراً ما خرج **وايلد** مع رسكين ليصلح الطرقـات، لا حباً بالطرقات ولكن حباً برسكيـن، كذلك تعرّف **وايلد** إلى الناقد العظيم «وولتر باتر» صاحب الدعوة إلى عبادة الجمال. وقبل أن يتخرج **وايلد** في أكسفورد بدأ في تلك الجامعة حركةً لإصلاح الأزياء. وكان يقول إن إصلاح الملبس أهم للمجتمع من إصلاح الدين.

إن تأثيـر «ماثيو أرنولد» بصليبيته المعادية للاتجاه المـادي لجون رسكين، وبثورته ضد البشاعـة، وبدفاع وولتر باتر عن مذهب اللذة، كل هذه انعكسـت انعكاساً سطحياً في لباس **وايلد** الفاخر ووقفاته المصطنعة.

انتقل **وايلد**، بعد التخرج، إلى لندن، وهناك أمّ ندوات الفن والأدب، وخالط مشاهير رجال العصـر، أمثال الشاعر «وليم موريسـ» الناقم على الحضارة الآليـة والداعي إلى الصناعة اليدويـة، والرسام «هويسلر» والممثلـة «إلين تيري» و«برناردشو» و«فرانـك هاريس» وسائر رجالات الأدب.

دخـل المجتمع الأرستقراطي فأصاب فيه نجاحاً عظيماً. ولكن دخله الشخصي المحدود لـم يكن يكفيـه ليحيا هذه الحياة المترفـة، فنشر ديواناً من الشعر الـرديء، الذي يخاطب الغرائـز والأحاسيس، تلقـاه النقاد ببرودة، وتلقاه القراء بشغـف. وكان يجوب طرقات لندن فـي زيٍّ عجيب يلفت الأنظار، فأصبح حديث الخاص والعام، وجعل الناس يقبلون على شراء ديوانه، ويبدو لنا من تصرفاته هذه وكأنه ينتهج نهج (اللورد بايرون) في إثارة المجتمع حوله وتحويـل أنظار الجميع إليه متّبعاً القاعدة المعروفة (خالف تعـرف)، بل إننا نراه يقلده في كل شـيء، ليس في ملبسه فحسـب، بل في مجونه وعبثه وتحديه للأعـراف والعادات، كما قلـده في إبداعـه وفنه وشعره، إلا أن **وايلد** فاق (اللورد بايـرون) في الانغماس في كل أنواع المجون واللهو والشذوذ، وإن نجح في أن يكون مشهوراً مثله، وأن يصبح حديث الناس في كل مـكان، ولكن كل تصرفاته وأعماله لم تكن إلا حلـولاً مؤقتة لضائقته المالية التي كان يشكو منهـا في مجتمعه الأرستقراطي، ولم يسعفه إلا دعوة وصلته سنة (١٨٨٢م) من أمريكا ليلقي فيهـا سلسلة من المحاضرات بأجر لا بأس به، ثم عاد من أمريكا إلى باريس وأقام فيها وقتاً قصيـراً، كتب فيه تراجيديا منظومة لا قيمة لها تُدعـى (دوقة بادوا). ولما نفد ماله القليل رجع إلى إنكلترا يجوب بلدانها محاضراً ومحدثاً.

وفـي عام (١٨٨٤م) تـزوج ابنة محام تدعـى «كونستانس ماري لويـد» واستقر في حي «تشلسـي» بلندن، وأنجـب منها ولدين، واشتغل بنقد الكتب للصحـف الأدبية. ولكن موهبته الأولـى، وهي فن الحديث، كانت تنمو مع الأيام، حتى أصبح **وايلد** أعظم محدّث في إنكلترا. بل إن من النقّاد مَن لا يجد له كفؤاً في التاريخ بين المحدثين، وقد اعترف له كل من عرفوه مـن أقطاب الأدب في إنكلترا وفرنسا بسحر الشخصيـة وخصوبة الفكاهة وطلاقة اللسان. وكان إذا تحـدث مزج الهزل بالجد، والشعر بالفكر، والخيال بالواقع، فأسر قلوب السامعين، وفي ذلك تروى حكايات لا حصر لها تثبت أن **وايلد** كان إمام المحدثين يفتن أصدقاءه، ويروِّض أعداءه بفكاهته المشرقة وذكائه المتلألئ وقدرته على التعبير الجميل.

تولى **وايلد** تحرير مجلة «عالم المرأة» عامين، واشتغل بين عامَي (١٨٨٥-١٨٩٠م) بوضع مجموعـة من القصص القصيرة أشهرها: «جريمة اللورد آرثر سافيل» و«شبح كانترفيل»، كما كتـب القصص الخيالية الخرافية وأشهرها «الأمير السعيـد» و«بيت الرمان»، وهي حكايات علـى أعظم جانب من فتنـة الأسلوب، وكمال الفن، وكتب بحثاً فـي سونيتات شكسبير دعاه «صـورة مستر و. هـ.»، ومؤلفاً في فلسفة الفن اسمه «النوايا». وفي عام (١٨٩٠م) نشر قصته

العظيمة «صورة دوريان جري» تباعاً في مجلة «ليبنكوت» وهي تعبر عن نزعته الجمالية ورغبته في التمتع والتلذذ، ثم جمعها وأضاف إليها، وصدّر لها في العام التالي وأخرجها في صورة كتاب، وقد أحدث ظهور هذا الكتاب ضجة كبرى في الأوساط الأدبية، صدمت الجمهور صدمة عنيفة في ذلك الوقت، وثارت ثائرة الصحف واتهمت **وايلد** بأنه كاتب منحل، ووصفت كتابه بأنه منافٍ للأخلاق وما هو كذلك. فنقاد اليوم يصفون **وايلد** بأنه كاتب أخلاقي من الدرجة الأولى. وفي عام (١٨٩١م) نشر **وايلد** بحثه المشهور «روح الإنسان في النظام الاشتراكي». وقضى الشطر الأكبر من تلك السنة بباريس يكتب مسرحيته العظيمة «سالومي» باللغة الفرنسية، وهي دراما رمزية تحاول أن تنقل إلينا رعشة شهوانية فظيعة. وفيما كانت الفنانة «سارة برنار» تعد العدة لإخراج هذه المسرحية في لندن، جاء أمر السلطات بمصادرتها وتحريم إخراجها. فأعلن **أوسكار وايلد** أنه سوف يهاجر إلى فرنسا ويتجنس بالجنسية الفرنسية احتجاجاً على هذه المعاملة، لكنه لم يفعل، ومضى في الكتابة، وظهرت على المسرح كوميدياته الأربع المشهورة، أما الأولى «مروحة الليدي ويندرمير» سنة (١٨٩٢م)، فأكثر مسرحياته الكوميدية هزلية بالمعنى الرفيع للكلمة، وهي لا تخلو من عنصر خيالي مؤثر، تقوم بأجمل أدوارها امرأة مغامرة، أو على الأقل تعدُّ كذلك، وفي الحقيقة هي الأم المجهولة للسيدة ويندرمير، التي ضحَّت بشرفها لتنقذ سمعة ابنتها. لكن هذه المسرحية تذهب أبعد مما ذهبت إليه الميلودراما النموذجية، التي كانت تستحوذ على التصفيق في القرن التاسع عشر، عن طريق تقديم صورة أكثر تعقيداً للمجتمع المعاصر، ومن أقوال **وايلد** فيها: «أستطيع مقاومة كل شيء إلا الإغراء» و«التهكمي هو إنسان يعرف ثمن كل شيء ولا يعرف قيمة أي شيء» و«الحياة ليست الشيء الهام الذي نتحدث عنه بشكل جدي». ومسرحيته الثانية «امرأة لا أهمية لها» سنة (١٨٩٤م)، وهي مسرحية تلقي ظلالاً على الصراعات الأكثر جدية للمرأة الساقطة «أربوثنوت» ولابنها «جيرالد»، وللفتاة الشابة المتزمتة الأمريكية، من خلال تجاربها في مجتمع إنكليزي أكثر تعقيداً. أما مسرحيته الثالثة «أهمية أن تكون جاداً» عام (١٨٩٥م)، فهي أكثر مسرحياته هزلاً بأحط معاني الهزل، إذ إنّها أقرب إلى السخرية منها إلى الملهاة أو المهزلة، ولكنها مسرحية موفقة جداً، تدل على



مــدى معرفة **وايلـد** بضرورات المسرح، فهي ملأى بالاستخـدام اللغوي الفطن، وتعطي هذه اللغــة الفطنة اللاذعــة تأثيرات كوميدية عن طريــق العكس التام لما هو معتــاد أو متوقع، وأما مسرحيته الرابعة «الــزوج الكامل» سنة (١٨٩٥م)، فهي محاولة أخرى للنقد الاجتماعي الساخــر الأوســع في مداه، ولكنه يعاني من مواقف كثيرة تبلــغ الذروة في فوضى لا تصدق، وتنتهــي بمصالحات سعيدة. وعلى الرغم من عيــوب هذه المسرحية، إلا أنها تحمل بصمات من كوميديا الأفكار.

وهكذا بلغ **أوسكار وايلد** في عام (١٨٩٥م) قمّةَ مجده، وأصاب من المال ما تمناه لنفسه. ولكــن المجد أفسده فجعله يتنكــر لأصدقائه القدماء، ويضيق صــدراً بنصائح الناصحين، ويُعــرب عن آرائه في معاصريه بصراحة مؤذية. فانفضّ من حوله أصحابه الصادقون، وكثر أعــداؤه، وباتــت حياته الخاصة مضغة فــي أفواه الناس، ولم يبق لــه إلا جماعة من السفلة المتزلفين، يترضونه طمعاً بماله.

وفــي العام الذي بلغ فيه قمة المجد، نزلت به المحنة الكبرى التي حطمت حياته جملة، فقــد أهانه (المركيز كوينسبري) واتهمه في أخلاقه، فلم يسع **أوسكار وايلد** إلا أن يرفع أمره إلى القضاء، ويطلب عقابه. ولكن المحاكمة انتهت بالقبض على **أوسكار وايلد**. وهكذا انقلب الوضــع ووقف المدعي موقف المتهم. وثبت للمحلفين شــذوذه وتصرفاته الماجنة المنافية للطبيعــة، فصدر الحكم بحبسه سنتين مع الأشغــال الشاقة، قضاها في سجن «واندزويرث» وسجن «ردنج»، وذاق فيهما مر العذاب. وقد ظل حتى آخر حياته في رأي المتشدقين بالفضيلة مــن أهل جزيرته، الكائن المرذول الذي لا يجوز أن يُلفَظ اسمه. ولكن الشهور الستة الأخيرة مــن سجنه كانت محتملة، فقد سمح له بالقراءة والكتابة، بعد أن تشفع له أصدقاؤه. وقد مر **وايلد** بنوبة تصوف شديدة في السجن، وجذبته شخصية يسوع المسيح، فكتب إلى صديق له خطابــاً مطولاً يفيض بالتوبة، نُشِرَ فيما بعد تحت عنوان «من الأعماق»، بعد استبعاد ما جاء فيــه من عبارات شخصية. وهذا الخطاب عبارة عن مرافعة طويلة، في تفككها نفسه ما يهز القارئ ويحرك مشاعره.

وبعــد أن خرج **وايلد** من السجن نزح إلى «برنيفال» فــي فرنسا. وهناك عاش تحت اسم «سبستيــان ملموث»، وفيها أتم قصيدة طويلة هي «سجن ردنج» بقلم (٣-٣) وهو الرقم الذي كان يحمله أيام سجنه. وهذه القصيدة فيها بساطة مقصودة، وهي متكلّفة من ناحية الشكل،

ولكنهـا صرخات من أعماق القلب، إلا أن نوبة التصوف التي اعترته داخل السجن زالت بعد خروجـه منه. ويبدو أنه فَقَـدَ ما تبقى من أخلاقه داخل السجن قبل أن يخرج منه. فقد عاد **أوسكار وايلـد** كما كان العابث اللاهي المقبل علـى أطايب الحياة، ولم تذهب المحن بمرحه ولا بملكتـه على السخرية بكل شيء. وربما في رأينا، أنـه لجأ إلى ذلك انتقاماً من المجتمع الذي شعر أنه ظلمه، فأمعن في السخرية منه والنيل من مثاليته بتحديه علناً، كما تحداه في كتاباته، وكأن لسان حاله يقول: «أنا الغريق فما خوفي من البلل».

ويبدو أن الاختبار العصيب الذي مر به قد شل إرادته نهائياً، فكف عن الكتابة حين ترك «برنيفـال» وكأنه رأى أن الكتابة لمثل هذا المجتمع غير جديرة به، وراح ينتقل بين أصدقائه بنابولي وسويسرا وجنوب فرنسا ثم هبط باريس أخيراً. وهناك غرق في حمأة الفسق والفجور ومعاقرة الخمرة حتى ذقنه، وراح يضرب في شوارع باريس على غير هدى، مستخدماً ما تبقى مـن ذكاء في النصب على أصدقائه واستـلاب المال الذي كان سرعان ما يبدده. وأخيراً في باريـس حضرته الوفاة سنة (١٩٠٠م). «لقد مات وثنياً كما عاش وثنياً، ولم يخنه مجونه وهو يجود بأنفاسه الأخيرة»، وكانت نهايته مأساوية أليمة كنهاية أبطال التراجيديا اليونانية، الذين أحبهم **وايلد** وأخلص لهم الحب حتى النهاية.

أوسكار وايلد: الكاتب والأديب

يعد أدب **أوسكار وايلد** ثورة على الأدب الفيكتوري، أي ثورة على الأدب الإنكليزي في عصر الملكـة فكتوريـا. ولم يكن **وايلـد** الثائر الوحيد علـى ذلك الأدب، ولكنـه كان أنشط الثائرين وأقواهم شخصية وأكثرهم جلجلة، لأن سلاحه كان الهجاء. وقد هجا **وايلد** القرن التاسع عشر وأفكاره ونظمـه ورجالاته أمرّ الهجاء. وبذر بذور الشك في سلامة المجتمع الفيكتوري، فمهد بذلك لأدب جديد لا أثر فيه لفلسفة القرن التاسع عشر. ومع أن **وايلد** لم يترك أثراً ملحوظاً في أحد مـن كبار الكتاب، إلا «أولدس هكسلي»، فقد أدّى دوره التاريخي، ألا وهو تحطيم الأصنام القديمة، وتهيئة الجو للمعبودات الجديدة، معبودات القرن العشرين، وليس هذا هيّناً أبداً.

كانت إسهاماته في المسرحية الإنكليزية، هي إعادة روح الملهاة. فأدخل إلى خشبة المسرح الفيكتوري الأخلاقي الممل، ذكاء لا يزال شاهداً باقياً للكوميديا الأخلاقية، في مرحلة عودة الملكية، وحساً حقيقياً بالعمل الدرامي. ووايلد، الذي تميز بالهجاء، لم يهج أشخاصاً معينين، كما فعل «بوب» قبلـه، وإنما هجا المجتمع ونظمه الأخلاقية والسياسية والاقتصادية، وهجا

كذلك أساليب الفن المعروفة في عصره. وتجاوز هجاء المجتمع، أحياناً، إلى هجاء الطبيعة الإنسانيــة، ولكــن يبدو أن شكه في سلامة الطبيعة البشرية شــك عارض لا شك أصيل. ولم يتبع **وايلد** في كتاباته الفنية طريقة الوصف والنقد، كما كان يفعل «ديكنز» مثلاً، بل لجأ إلى السخريــة والتعريض، وله فيها أفانين مختلفة وقواعد يمكــن تبويبها، ولكنها جميعاً صادرة عــن سجية نــادرة، شحذها طول المران، مرسلة إرسالاً لأنها جــزء من طبعه الهازل الذي لا يغضب للعيوب ولا يسكت عنها، بل يفضحها بالنكتة ويشهّر بها بالدعابة، وهو يكره أن يمسك عصــا المعلم، لأن المعلمين في نظره قوم مملــون، والملل آفة الفن وآفة الحياة جميعاً. وقد تقسو سخريته على الأشياء حتى تحطم الأشياء، ولكنها لا تبلغ أبداً مبلغ الثورة ذات البرامج. وهــو يستنبط النكتة آناً باستخدام المفارقات، وآناً باستخدام النقائض، وآناً باستخدام ما لا ينتظــر. وآناً بالعبارة الطليــة المبلورة. والحدود بين الجد والهزل عنده غير واضحة، لأنه لم يكــن مجرد كاتب ماجن عابث، ولم يكن مصلحاً اجتماعياً عابس الوجه يحب الاستشهاد، بل كان بيــن بين. لهذا تقرأ **أوسكار وايلــد** فتضحك، وبعد أن تفرغ من الضحك تتبين أن فكاهته تثير فيك أكثر التأمل، وتدعوك إلى الشك بسلامة الأوضاع الاجتماعية القائمة على التزمت الأخلاقي والفكري. كذلك كان يمــزج الخيال بالواقع، فبعض قصصه شبيه بالأساطير، وإن كان مدلولهــا إنسانياً أو اجتماعياً. كان **وايلــد** جاداً ولاهياً معاً، يستمتع بالنكتة حتى لو كانت علــى حسابه أو حساب مبادئه. ووايلد لا يؤمن برسالــة، لأن الإيمان عنده تعصب والتعصب انغماس في تيار الحياة، وهو يُؤثر أن يقف موقف المستعرض لمواكبها.

إن مَلَكــة **وايلــد** الأولى هي في الحوار، وهذا يفسر اتجاهه إلــى إنشاء الكوميديات وقلة إنتاجه في أشكال الأدب الأخرى، وطلاوة حواره هي التي جعلت منه المحدث الأول في جيله. وطابعــه الأول جمال الصياغة. وولتر باتر، الذي علّمه فــي شبابه كيف يتعبد جمال الحياة، علمــه كذلك كيف يتعبد جمال العبارة. فمسرحياته هي خير مثال رائد للمسرحيات الشغوفة باللغة. وقد أثر **وايلد** بمسرحياته هذه تأثيراً قوياً في عدد من الأعمال المسرحية في القرن العشرين. وفي عالم **وايلد** نرى مظاهر الأشياء والناس من ناحية، والحقائق الواقعية لكل ذلك من ناحية أخرى، في تضاد أو تقابل. وهو يعبر عن هذه التضادات أو المقابلات، التي تتميز بالإدهاش والمفاجأة، بلغة فطنة لاذعة لا تفتقر إلى التوازن. ووايلد في الغالب يولي اهتماماً أكبــر بالطريقة التي تعبر فيها شخصياته عن الأفــكار والمشاعر. أما اختيار نوع الموضوع، الذي يشكل محور الأفكار والمشاعر فيأتي غالباً في الدرجة الثانية بعد الطريقة.

إن مسرحياته الكوميدية كلها ذات نضارة وفتوة لا تضارع. وبفضل مسرحياته فرض **وايلد** نفسه علـى الجماهير، وبفضل مسرحياته تزداد شهرته. ونحن نعتقد أنها ستزداد مع تعاقب الحقب، وذلك عندما يدرسه النقّاد بعين الإنصاف والعدل، فربما تحامل عليه المجتمع فعلاً فـي عصره، وألصقوا به تهماً قـد تكون صحيحة وقد لا تكون صحيحـة. ثم إن مسرحياته الخفيفـة تمتاز بالمفارقة وتتصـف بالبعد عن المعقول، وفيها سخريـة مرة. أعوزها الغنى النفسـي فـإن صياغتها الفنية قد بلغت حد الكمال، كمـا أن حوارها يجري جرياناً ليناً هيناً لا بدّ أن يقع المشاهد في أسره مهما بلغ من الحيطة.

وقد امتاز **وايلد** باختيار اللفظ الذي يوحي بالفطنة، والذي قد اندثر في المسرح الإنكليزي منـذ (شريدان)، كما أنـه في كوميدياته المتلاحقة لـم يُبِنَ تفرّده فحسب، بـل السرعة التي يكتـب فنه بهـا. ووايلد بوصفه شاعراً، وكما رأينا في كل قصائده التي كتبها، تأثّر بالرومانسية والشعراء ما قبل الروفائيليين. ويقال أيضاً: إنَّ **وايلد** أكثر صدقاً فنياً عندما يصور شخصيات غير وفية. وهنـاك دائماً إحساس بزيف فني وصدق في أقوال شخصياته الصادقة القليلة في مسرحيته «امرأة لا أهمية لها»، و«الزوج الكامل». وقد لقي هذا النقد بعض النقد في مسرحيته «امرأة لا أهمية لها» تعكس الظروف السطحية لحفلة العشاء الزهيدة إلى «تصوير الأخلاق كما كانت في عصره، وليس إصلاحها كما وصف **وايلد** هدف المسرحية الاجتماعية».

أمـا عيوب **وايلد** فهي كثيرة، منها عجزه عن فهم القلب الإنساني. وقد كان حقاً سيد من هجا سلوك الناس وأفكارهم الاجتماعية، ولا بأس في أن يقال إنه فضح، كذلك، بعض غرائز الإنسـان التي تتخذ صـورة المبادئ العالية، ولكنه لم ير مـن الإنسانية إلا جوانبها المؤلمة، وعوض نفسه عن ضياع ثقته في خير الحياة بحبه لجمال الحياة، وإنَّ قصوره عن النفاذ إلى مكنونات الطبيعة البشرية ظاهرة نلمسها في انصرافه عن وصف العواطف البشرية العميقة، وتركيـز انتباهه على سلوك الناس وهفوات الحيـاة الاجتماعية. والموضوعات التي يتعرض فيهـا **وايلد** لوصـف العواطف البشرية العميقة آية في الـرداءة إذا هي قيست ببقية إنتاجه، ولاشك أن **وايلد** كان يكرر بعض فكاهاته المختلفة، وهذه زلة تغتفر في رجل أخذ على عاتقه إضحاك الناس طوال حياته.

اتهم **وايلد** بالسطحية، ولعل منشأ ذلك أنه كان يصر على الانفصال عن الحياة ومشاهدتها عـن بعد كالمتفرج، ويرفض الاندماج فيها، واتهم بأنه يخرج عن طبيعته في كل ما يفعل وما

يكتب، وأنه ما فتئ يتكلف المواقف والمبادئ حتى صار التكلف طبيعة فيه. ولكن هذا هو مفتاح شخصية **أوسكار وايلد**، ومفتاح أدبه، وقد عرفهما في نفسه ومجدهما تمجيداً، فجعل من التكلف فلسفة تدرس، وفناً يتعب الناس في إتقانه.

إن حياة **أوسكار وايلد** الأدبية المتنوعة، وتصرفاته المميزة الشاذة، ورحلته الزاهية إلى أمريكا، ومحاكمته الشهيرة من أجل الحفاظ على الجنس، ومن ثم الحكم عليه بالسجن والأشغال الشاقة، ووفاته أخيراً فقيراً معدماً وغريباً في فرنسا، كل هذه الأشياء جعلت منه واحداً من أكثر الشخصيات الأدبية تلوناً في الأدب الإنكليزي، وقد نال مركزه الأدبي بشرف وبموهبة كبيرة وإن كنت محدودة.

المصادر والمراجع

(١)- جون بيرغس ويلسون، الأدب الإنكليزي، لونغمان، لندن، ١٩٧٠م.

(٢)- بول دوتان، الأدب الإنكليزي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٤٨م.

(٣)- ج. ثورنلي وجنيت روبرتس، الأدب الإنكليزي، ترجمة: محمد الشويخان، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٠م.

(٤)- أنطوني بيرجيس، تاريخ الأدب الإنكليزي، ترجمة: خالد حداد، دمشق، دار طلاس، ١٩٩٠م.

(٥)- إيفور إيفانس، مجمل تاريخ الأدب الإنكليزي، ترجمة: زاخر غبريال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

(٦)- سلامة موسى، الأدب الإنكليزي الحديث، سلامة موسى للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٨م.

(٧)- لويس عوض، في الأدب الإنكليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

(٨)- دليل القارئ إلى الأدب العالمي، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: محمد الجورا، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٦م.

وليم شكسبير خارج الأنماط

بابلو سعيدة



الحزمة الضوئية المنبعثة من monologe المسرح التراجيدي الشكسبيري نحتت أخاديد في ذاكرة التاريخ وصارت خالدة في الضمير الإنساني، ولاسيّما شهرة هاملت، الذي ظلّ رمزاً متفرداً خارج النّص والعُروض المسرحية، ومعادلاً طبيعياً لابتسامة الموناليزا الحيرى قبل أن تراها الملايين من البشر.

الأكثرية ما زالت تتعامل مع الشهرة، أكثر مما تتعامل مع أبجديات النص الإبداعي في استشراقه.

وقد أثبتت حركة التاريخ أن الإبداع، ليس خاصية فرد أو شعب وليس له سقفٌ محددٌ، بل ولادات مستمرة لسقوف متباينة، وإلا نحكم على التاريخ وعلى حركته الفاعلة بوصفهما قوّتين مغيبتين.

وفي مجال الأنماط، لم تدخل أخلاقيات المدن والآلات جوانية شكسبير، كما لم تكن أخلاقيات العقارات متجذرة فيه، كان موزعاً بين النمطين معاً، وحاضراً في ذاكرة الملوك والأمراء، وغائباً عن ذاكرة الزمان والمكان والشعب، مما جعل الدراما الشعرية المسرحية تتمحور حول ذاته، وذوات الملوك والأمراء، وبدلاً من محاولة تعميمها حُوصرت بعمق خاص به مما أكسبه خلوداً.

جعل شكسبير مسرحياته عدمية تراجيدية باستثناء مسرحية «الملك هنري الرابع» المتفائلة سواء أكان مجنوناً أم عاقلاً أم ممثلاً بارعاً. مسرح دموي على خشبات المسرح وآخر على خشبات الأجساد البشرية، وتبقى الذهنية موزعةً بين الحقيقة والخيال. عندها تختلط الأوراق، ويصبح الفصل صعباً بين موجتي الدماء البشرية، ودراما الدماء.

وفي مسرحية ريتشارد الثالث: «**عندما ترى الغيوم، يرتدي العقلاء معاطفهم**».

الغيوم والمعاطف مفردتان متقابلتان ومتلازمتان في أدبيات شكسبير.

وفي اللحظة نفسها التي تلفّ فيها الغيوم مدينة لندن، تلفّ المعاطف العقلاء، بعيداً عن موج المياه والدماء.

الغيوم في قاموس شكسبير لا تمثل رمزاً تفاؤلياً، بل رمزاً مرعباً، إنها ملامح مجزرة قادمة، تمسح عدداً من النبلاء المتهورين المغامرين من خارطة الحياة، وتبطحهم أرضاً مضرّجين بدمائهم.

أمَّا العقلاء من النبلاء، فيهرولون على رؤوسهم ولا يدخلون اللعبة، بل يتمعطفون ويرحلون. ويهاجرون خوفاً من مجازر قادمة.

وفي مسرحية ريتشارد الثالث: «**اذهب، أسرع، أسرع بعيداً عن المجزرة لئلا تضيف واحداً إلى عدد الموتى**».

عبر مظلة من الغيوم فوق سماء لندن تتعانق المجازر مع المقابر ويتقاطع الجزّارون مع حفّار القبور في انتظار مزيد من الأضاحي البشرية.

وفي مسرحية ريتشارد الثالث: «**إذا كان الله ضدي، وأنا بلا صديق يدعم مطلبي إلا الشيطان وحده والنظريات المرائية. وأغنم بها على الرغم من ذلك والعالم كله لا شيء، فاسدة هذه الدنيا. وكل آيل إلى العدم، حين ترى بالفكر خسّة هذا التعامل**».

البارون «الأمير» المخلوع يعيش وحيداً في عالمه، وينتظر زائراً ولا يأتي.

وعلى الرغم من الاختلاطات بين مفردتي الأخيار والأشرار تنتصر مفردات أدب المدن والآلات الصناعية على منظومة مفردات أدب العقارات والأدوات الزراعية.

وحيث لم يعد الفصل ممكناً بينهما، تسود الولاءات الشخصية وتسود الآلة الشريرة، والصداقات الشيطانية.

وتتعدد الوجوه، وتنعدم الروابط والعلائق الاجتماعية، لأن الوسائل والأهداف، أكانت شيطانية أم نبيلة في أدب شكسبير، تنتهي بالعدمية.

إنها السوداوية القاتلة في مملكة أبطال شكسبير. إنه عالم الخلد ينقّب وينقب دون أن يرى ضوء الشمس أو وجه الأرض لحظة في حياته.

وفي مسرحية ريتشارد الثالث: «**يرفع المرء شاهقاً ليقذف به إلى الحضيض**».

الصعود والهبوط في قاموس شكسبير يرتبطان بفهم تاريخي تقليدي وبالحكايات الشعبية.

وقد عاصر وليم شكسبير المسرحي التراجيدي كريستوفر مارلو وتأثر به، كما عاصر نشوء المدن التجارية والمهنية، متناقضاً بذلك مع بريخت المسرحي الألماني الذي لا يعير اهتماماً لبارونات يصعدون ويهبطون؛ لأنه عاصر نشوء المدن الصناعية وقيام الثورة الاشتراكية.

وفـــي مسرحية ريتشارد الثالث: «**الليدي: ما من وحش شرس إلّا وبه شفقة، ولكن لا شفقة بي، ولذا ما أنا بوحش**».

التعطش إلى الدماء ارتبط تاريخياً بالتعطش إلى التاج، وحيازة النساء، والحلي، والمجوهرات، والقصـــور، والعقارات. أمّا تعطش الحيوان إلى الدماء فقـــد ارتبط تاريخياً بالدفاع عن وجوده الذاتي، وحاجاته البيولوجية، وعندما يدجّن الحيوان الشرس، يُصبح حيواناً أليفاً.

الأسيـــاد شذّوا عـــن تلك القاعدة؛ لأنّ البارونات في قمة الهـــرم، صاروا أكثر وحشية من الوحوش أنفسهم.

إنه عالم المفارقات، والعجائب!

الإنسان الليلي يصبح حيواناً!

الحيوان يصبح أليفاً!

إنّه عصر المعادلات المثيرة للدهشة، ويسمى الآن عصر الأزرار، وثورة digital.

وفي مسرحيـــة ريتشارد الثالث: «**حصان! حصان! مملكتي لقاء حصـــان! البارون/ البطل/ الفارس يعـــادل مملكة بأكملها في أدب الحكايات الشعبية والأقوال المأثورة، والمدهش حقاً أن مملكـــة بمـــا تحويه من بشر، وحيوانات وطيور، وعقارات تُبـــاع وتُهدى كما تُباع وتُهدى الأحصنة من بارون إلى بارون**».

وفـــي أدب العقارات وأدبيات شكسبيـــر نجد بطلاً يُعادل مملكة كاملـــة ببشرها وسلعها، وموادها الأولية، يتصرف بها، كأنّها مزرعة من مزارعه الخاصة، لأن الشعوب تشيد الحضارات والنبلاء/ الأسياد... يقطفون الثمار!

مصانع للسكر والورق

د. نزار عبد الله

قلّما تُعَدّ دراسة الجدوى الفنية الاقتصادية، قبل إقامة المصانع في القطر العربي السوري، مما يؤدي إلى إخفاق هذا المشروع فيما بعد. يقال: إن الذي أعد «الدراسة التبريرية» لمصنع الورق في دير الزور، اعتمد على «القش» مادةً أولية وحيدة. ثم تبين أنه لا يوجد فائض في القش، لأن له استخدامات أخرى، لذلك ظل المصنع يراوح مكانه، فضلاً عن المعدات التي يشك بأنها أحضرت من «مقبرة المعدات».

باشر المصنع عمله عام (١٩٨١م) وتراكمت المشكلات فعمد المصنع لاستيراد «عجينة الورق»، لعجزه عن توفير المواد الخام لتشغيل جزء من طاقته الإنتاجية، وبلغت عام (١٩٨٥م) قيمة استيراد المصنع (٦٤١ مليون ل.س) وزنتها (٥٧٠٠٠ طن)، ويقدر ثمن الكمية المهربة (٤٥٣ مليون ل.س)، ووزن «عجينة الورق» المهربة ما يعادل نصف وزن الكمية المستوردة. بلغت القيمة الفعلية للإنتاج بالأسعار الجارية لعام (١٩٩٥م) (٦٩) مليون ل.س، والقيمة المخططة هي (١٧٩ مليون ل.س) لغاية (١/١/١٩٩٩م). استوردنا عام (٢٠١٠م) كميات من الورق زنتها (٠,٣٥ مليون طن) بقيمة (١٢,٦ مليار ل.س) (إحصاءات التجارة الخارجية للعام ٢٠١٠م).

لقد استوردنا بين عام (١٩٨٠ و٢٠١٩م) في نحو (٤) عقود ورقاً بقيمة تزيد على مئات المليارات،كنا استغنينا عنها لو أُعِدَّت دراسة جدوى اقتصادية لمصنع الورق، كما تفعل الدول المتطورة اقتصادياً ولكانت أسعار الورق أخفض بكثير مما كانت عليه في حالة الاستيراد.



توجــد مصانع لاستخلاص السكر من التمور في مصر والمغرب والسعودية وتنتج (٣ مليــون) نخلة فــي الأحساء أكثر من (٠,١ مليون طن) من التمور سنوياً. تنتج مصر (١,٥ مليون طن) مــن التمور من أجــل الاستهلاك المحلــي والتصدير ومن أجل صناعــة السكر وصناعات غذائيــة أخرى، فقيمتها الغذائية عالية ويمكن استخدامها في الوجبات المدرسية. وقد بلغ نتاج الوطن العربي عام (٢٠١٥م) أكثر من (٦ ملايين طن) من التمور.

إن مصانع الورق والسكر الحالية في القطر العربي السوري قد استُهلكت وتقادمت، لذا ينبغي الحصــول على مصانع جديــدة ودراسة المواقع الأمثل اقتصاديــاً لتشييدها بالقرب من موارد المــواد الخام من قصب سكر وتمور وشوندر سكري وغيره. القطاع الزراعي يوفر المواد الخام لصناعة السكر والورق، فضلاً عن أنّه رافعة التنمية الاقتصادية في هذه المرحلة العصيبة.

بيانات عامة

١- بلغ عام (٢٠١٤م) استهلاك الورق في الوطن العربي (٨ ملايين طن)، (٦ملايين طن) منهــا مستورد. وفي العالم بلغ إنتاج الــورق نحو (٣٨٠ مليون طن). والتوقعات لعام (٢٠١٥م) نحو (٤٥٠ مليون طن).

٢- بلغ عدد مصانع الورق في الوطن العربي نحو (٥٠ مصنعاً)، وإنتاجها نحو مليون طن عام (٢٠١٤م).

٣- يستورد الوطن العربي أكثر من (٨٥٪) من احتياجه من الورق.

٤- وسطي حصة الفرد من استهلاك الورق في العالم (١٣,٥ كغ) سنوياً، أما في سورية فهي (١٢كغ)، وفي لبنان (١١كغ)، وفي الكويت (٣٨كغ)، وفي الإمارات (٣٢كغ)، وفي مصر (١٠كغ).

٥- جمع أكبر كمية من الورق المستعمل، الذي يمكن تدويره بين ٧-١٠ مرات. كما يخفض تدويره استهلاك المياه (٥٠٪) ويخفض استهلاك الطاقة (٢٥٪) وذلك بدفع سعر يشجع على جمعه وتوريده وتدويره. ويشكل في كثيرٍ من الدول (٣٥٪) من القمامة ويوفر استخدامه نسبة (٢٥٪) من التلوث. تمكنت عام (٢٠١٣م) مختلف دول العالم من استرداد (٢٣٣ مليون طن) من الـــورق المستعمل، منها (٤٧ مليـــون طن) في الولايات المتحدة وحدها (ورق وكرتون). يشكِّل استرداد الورق المستعمل نحو (٥٠٪) من المواد الخام لصناعة الورق في العالم.

٦- جمع مخلفات النجارة وتدويرها في صناعة الورق وصناعة الأخشاب المضغوطة.

٧- تدوير حصة من المـــواد السللوزية من المخلفات الزراعية وغيرها مثل تمز الزيتون. (انظر: المخلفات الزراعية كنز يساء استخدامه، تحقيق وجيه الصقار، جريدة الأهرام تاريخ ١٧/١٠/٢٠١٣م).

٨- صناعة العجينة والورق هي ثالث أكبر ملوث للهواء والماء والتراب. نتج عنها في كندا والولايـــات المتحدة أكثر مـــن (١٠٠ مليون كغ) من الملوثات السامة سنوياً، لذلك ينبغي وضع مصانع الورق في المدن الصناعية الخاصة بالصناعات الملوثة بعيداً عن العمران.

٩- إنتاج العجينة والورق هو خامس أكبر مستهلك للطاقة، إذ يحتاج إلى (٤٪) من استهلاك الطاقة في العالم، لذلك يقضي الرشاد الاعتماد على الكهرباء المولدة من الطاقة الشمسية، لأنها الأقل كلفة في الوطن العربي بسبب سطوع الشمس نحو (٣٠٠٠) ساعة سنوياً.

١٠- يحتـــاج كل كـــغ ورق منتج إلى (٣٥) جالون ماء، لذلـــك ينبغي أن تكون مصانع الورق قريبة من مناهل المياه.

١١- عمـــدت ثلاثة أقطار عربية لصناعة السكـــر من التمور أيضاً وهي مصر والسعودية والمغرب، لأنه قليل الكلفة.

دراسات أولية

١- ينبغـــي إعداد دراسات للجدوى الفنية الاقتصادية من مختصين بالزراعة والاقتصاد، مختصين بزراعة قصب السكر لاختيار الأماكن الأنسب لزراعته، مثل: شاطئ البحر وشواطئ أنهار الفرات ودجلة والعاصي والبحيرات وغيرها. واختيار المدن الصناعية الأمثل اقتصادياً، المشادة حتى الآن والمخطط لإنشائها حتى (٢٠٥٠م)، لتوطين هذه الصناعات.

٢- ينبغي إعداد خطط متوسطة وبعيدة المدى، لتشييد مصانع للسكر، تعتمد على قصب السكر والتمور والشوندر السكري، بالتتابع، كي تعمل المصانع طوال العام وبطاقة إنتاجية (١٠٠٪)، ومصانع للورق تعمل على تفل قصب السكر، وعلى تدوير نفايات المادة الورقية، التي نستفيد منها بأقل من (١٠٪)، في حين تصل هذه النسبة إلى أكثر من (٩٠٪) في كثيرٍ من الدول الصناعية، وحصة من المخلفات الزراعية التي تحوي كثيراً من المواد المؤلفة من مواد سللوزية.

٣- المشروع الاستثماري التحضيري المسبق للحصول على المواد الخام لصناعة السكر والورق وإسكان الفلاحين والعمال:

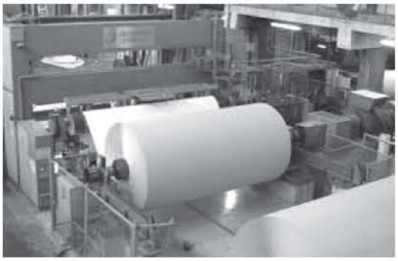
أ- زراعة (٠,١ مليون هكتار) بقصب السكر، قريباً من مناهل المياه مثل نهر الفرات، ودجلة، والعاصي، وبحيرة الطبقة وعلى شواطئ البحر. يستخدم العصير لمصانع السكر، وتفل قصب السكر لمصانع الورق.

ب- الاستمرار في زراعة الشوندر السكري، إذا كان ذلك اقتصادياً.

ت- زراعة مليون هكتار من النخيل في البادية السورية حول تدمر، لتوفير تمور لمصانع السكر، وللاستهلاك المحلي وللتصدير، ولتثبيت التربة، وتحسين البيئة. وزراعة الحمضيات في «الطابق العلوي»، والأعلاف والحبوب في «الطابق السفلي»، تُسقَى بطريقة «الري بالإرضاع» اعتماداً على مشروع قطاف مياه المطر (انظر المقال، د.نزار عبد الله، مجلة المعرفة تاريخ ١٤/١/٢٠١٧م).

٤- من الرشيد أن تكون أسعار قصب السكر والتمور والشوندر السكري مجزية للفلاحين، كي تكون هذه المواد الخام متاحة باستمرار وبشكل كاف لمصانع الورق والسكر، وكي يزدهر القطاع الزراعي المدعوم بقوة في الدول الصناعية.

٥- يقضي الرشاد الاقتصادي توزيع (٢٥٪) من الأرباح بالتساوي على جميع المشتغلين في مصانع الورق والسكر، بوصفها حافزاً فعّالاً لرفع الإنتاجية بعد تسديد ضريبة الدخل للخزينة، والاحتفاظ بنسبة (٢٥٪) من الأرباح بين اعتمادات للحفاظ على رأس المال الثابت وللاستثمارات الصافية المدخرة لتطوير المصنع عند ارتفاع الطلب على منتجاته وتحويل الباقي وهو (٥٠٪) من الأرباح إلى خزينة الدولة.





٦- يقضي الرشاد الاقتصادي توصيف كل موقع عمل بدقة في المصانع وتحديد المهارات والخبرات والملكات، التي ينبغي أو تتوفر فيمن يعمل في هذا الموقع.

٧- إرسال مهندسين وفنيين إلى الصين وروسيا للتدرب على تركيب المصانع وتشغيلها وصيانتها العامة والدورية.

المردود الاقتصادي

ثمة مزايا كثيرة وفوائد نجملها بالآتي:

١- الاعتماد على مراكز البحث العلمي النظري والتطبيقي في التخطيط والتدريب والتأهيل والإنتاج والتسويق، وتفادي الأخطاء التي كلفتنا كثيراً، وحصد النتائج الطيبة، مما يحفز على تكرار ذلك في أي مشروعات استثمارية أخرى، لنضمن الحصول على أفضل النتائج.

٢- تنخفض أسعار الورق والسكر عند الاعتماد على الإنتاج المحلي، مما ينعكس إيجابياً على التغذية وعلى التعليم والثقافة، فتصبح أسعار الكتب والدفاتر منخفضة جداً، مقارنة بأسعارها الحالية.

٣- تغطية الطلب على السكر والورق محلياً، والاستغناء عن استيرادهما، وتوفير فائض كبير من الإنتاج لتصديره إلى الأقطار العربية الأخرى وغيرها من الدول النامية وغيرها.

٤- زيادة واردات الخزينة من أرباح شركات القطاع العام، ومصانع الورق والسكر.

٥- توفير كمية كبيرة من التمور، لتستخدم مجاناً في «الزوادة المدرسية» و«زوادة للمشتغلين بأجر» بوصفها مادة غذائية جيدة.

٦- يمكن استخدام سعف النخيل لصناعة أقفاص لنقل الدجاج والفواكه والخضار، بدلاً من العبوات البلاستيكية، حفاظاً على البيئة وتخفيضاً لكلفة العبوات.

٧- الإسهام في حل مشكلة البطالة البنيوية المزمنة، وتوفير فرص عمل مستدامة كما يأتي:

أ- مليون أسرة في واحات النخيل.

ب- (٠,٢) مليون أسرة في زراعة قصب السكر.

ت- (٠,٠٥) مليوناً في مصانع الورق والسكر والأعلاف، ولاسيّما عند الاعتماد على أكثر من وردية.

ث- مئات العلماء الذين يعملون في المراكز البحثية في تدمر وغيرها، في الزراعة والصناعة والتصدير.

المطلوب:

١- إنشاء مركز أبحاث النخيل في تدمر.

٢- إنشاء مركز أبحاث صناعة الورق في تدمر.

٣- إنشاء مركز أبحاث صناعة السكر في تدمر.

٤- تشيد مصنع للخلايا الشمسية في المدينة الصناعية حول تدمر.

٥- تشييد مصانع لتوليد الكهرباء من الطاقة الشمسية في المدن الصناعية حول تدمر، لضمان اقتصادية إنتاجها، وجزءاً من مصانع الورق مع شبكة تخزين.

تشكل كلفة الطاقة الكهربائية نحو (١١٪) من قيمة المبيعات في المصانع الكبيرة، لذلك ينبغي العمل على ترشيدها وخفضها، كما جرى في مصانع الورق الألمانية من (٨٢٠٠ ك/ وات/ ساعي) لكل طن ورق إلى (٢٩٠٠ ك وات ساعي) لكل طن.

٦- تنفيذ مشروع قطاف مياه المطر، لتحويل (٥مليار م٣) من مياه الأمطار في الساحل بمعدل (٢,٥مليار م٣) إلى البادية السورية حول تدمر، والباقي إلى محافظة حلب وحماة وإدلب (انظر: مشروع قطاف مياه المطر، د.نزار عبد الله، مجلة المعرفة تاريخ ٢٠١٧/١/١٤).

٧- تشييد شبكة من المدن السكنية الجديدة والمدن الصناعية الجديدة حول تدمر في البادية. (انظر: إستراتيجية الإعمار والمدن الصناعية في سورية حتى ٢٠٢٥، د.نزار عبد الله، مجلة المعرفة، أيار ٢٠١٧).

٨- بناء مجموعة من القرى النموذجية، عدد (٢٠٠) قرية لإسكان مليون أسرة من الفلاحين مع أسرهم في البادية، (١٤ ألف) نسمة في كل قرية حول تدمر، يعيشون على العناية بالنخيل والأشجار المثمرة الأخرى، وزراعة الأعلاف والخضار، وتربية الإبل والأغنام العواس والدواجن.

٩- الحصول على غراس النخيل وقصب السكر بكميات وفيرة، تقدمها الدولة من مشتل متخصص بالنخيل قرب تدمر.

١٠- تمويل كلفة استيراد مصانع عصرية من الدول الصديقة مثل الصين وروسيا للسكر والورق، كي نتمكن من تسديد ثمنها بالمقايضة بمنتجات زراعية بالاتفاق المسبق عند توقيع عقود الشراء، كما نضمن استمرار تزويدنا بقطع الغيار.

١١- تأهيل العمال الذين سيعملون في مصانع السكر والورق للحصول على المعرفة التقنية لصناعة الورق (ميكانيكي صناعي أو إلكترونيكر)، باستقدام مدربين إلى الوطن لتأهيلهم في معهد متخصص مع استيراد التجهيزات التقنية اللازمة عند توقيع عقد الاستيراد وقبل استيراد المصانع. تكون نسبة العمال المؤهلين تقنياً نحو ثلثي العمال ونسبة الجامعيين نحو (٦٪) والباقي عمال عاديون.

ينبغي توفير فرص العمل والسكن وشبكة المواصلات العصرية للمشتغلين، لضمان أعلى إنتاجية:

١- تشييد خط حديدي مكهرب سريع للمسافرين والبضائع، يصل تدمر بدمشق وحلب وحمص والعراق، بوصفه جزءاً من طريق الحرير الجديد بين الصين وأوروبا.

٢- استصلاح مليون هكتار في البادية لزراعة النخيل بقصد:

أ- إعمار البادية كما كانت في الأيام الغابرة.

ب- زيادة مساحة الأراضي المزروعة بالأشجار المثمرة.

ت- الاعتماد بالدرجة الأولى على التمور في صناعة السكر، لأنها الأكثر اقتصادية.

ث- يمكن زراعة البادية التي تنتشر فيها واحات النخيل بطابقين، علوي بالأشجار المثمرة مثل الحمضيات، والحراجية، وطابق سفلي بالخضار والحبوب والأعلاف.

٣- دراسات الجدوى الاقتصادية الفنية للمصانع.

٤- تنفيذ مشروع «قطاف مياه المطر» في الجبال الساحلية لري (٢مليون هكتار) في المحافظات الشرقية: حمص- بادية تدمر (مليون هكتار) وحماه وحلب وإدلب (مليون هكتار).

٥- كلفة تجهيزات الري بالإرضاع.

٦- أجور لرعاية واحات النخيل حتى تنضج وتملك للفلاحين.

٧- مصنع للأعلاف، يعتمد على المخلفات الزراعية بالدرجة الأولى وعلى الأعلاف المزروعة في الطابق السفلي لمزارع النخيل وغيرها.

٨- كلفة إرسال مهندسين وفنيين إلى الصين وروسيا للتدرب على تشغيل المصانع وصيانتها العامة والدورية.

٩- مصنع للخلايا الشمسية، لتوليد الطاقة الكهربائية من الطاقة الشمسية، لأن مصانع الورق كثيفة الاستهلاك للكهرباء، وذلك كي تكون كلفة الكهرباء منخفضة.

المردود الاقتصادي للمشروع

١- إن زراعة (مليون هكتار) بالنخيل في البادية السورية، يسهم في حماية البيئة وتثبيت التربة وتفادي تصحرها مع الزمن. هذه فائدة كبيرة جداً بعيدة المدى، تمهد الطريق للاستمرار في استثمار الموارد الطبيعية في البادية.

٢- لا نعود بحاجة إلى استيراد السكر والورق (استوردنا عام ٢٠١٥- المجموعة الإحصائية ٢٠١٧، صفحة ٢٣٠/٢٣٢):

أ- عجائن وفضلات الورق (٦،٦٣ مليار ل.س).

ب- ورق وورق مقوى والحاجات المصنوعة منها بقيمة (٣٢،٤٣ مليار ل.س).

ت- سكر ومحضرات سكرية وعسل نحل بقيمة (٨٥،٦٠ مليار ل.س).

ث- المجموع نحو (١٢٠ مليار ل.س).

٣- تحقيق الأمن الغذائي للسكر وتوفير فائض كبير للتصدير.

٤- توفير الاحتياج المحلي من الورق وفائض كبير للتصدير.

٥- توفير الأمن الغذائي للتمور وفائض كبير للتصدير.

٦- توفير وجبة غذائية يومية من التمر بمعدل (١٥٠ غرام) صحية ومجانية للتلاميذ والطلاب وجميع المشتغلين بأجر من (١٥٠ غرام) تمر للفرد.

٧- إتاحة الورق بأسعار مخفضة للجمهور عند إنتاجه محلياً، ولاسيّما للتلاميذ والطلاب ودور النشر وورق التغليف والمحارم مما يسهم في نشر العلم والثقافة وهذه منفعة كبيرة.

٨- زيادة القيمة المضافة في الزراعة والصناعة والناتج المحلي الإجمالي بشكل عام.

٩- زيادة القدرة على تصدير الورق والسكر، إلى الأقطار العربية التي استهلكت (٢٠ مليون طن) من الورق، جلّها مستورد من الصين وإندونيسيا و كندا والبرازيل عام (٢٠١٢م)، واستهلكت (١٨ مليون طن) عام (٢٠١٨م).

آفاق المعرفة

الخبز عماد الحياة وغذاء السماء

رشا الصالح

وادي الملوك - عدة أنواع من الأرغفة لبعضها شكل الحيوانات

السلالة ٢٠ رعمسيس الثاني

الخبـز تلـك السلعة القاهـرة للجوع، وطعام الجنس البشري على هـذه الأرض، والسلاح الذي ينصر وجوده ويعزز بقاءه، والذي اهتدى إليه الإنسان من آلاف السنين، مروراً بكثير من الحضارات التي قاتل خلالها مراراً وتكراراً للحصول عليها، وذلك لما فيها من قيمة إنسانية ومادية تعمل على إشباع حاجاته الفيزيولوجية التي تنتصر لرغباته، وتنمي في روحه قيماً إنسانية مثـل: الحب والصدق والإيثار والعنفوان ورفض الضيم، وبمجـرد حصولهم عليها فإنها تعمل على تلبية المطلب الغرائزي الذي يستولي على فكر وعقل وقلب الإنسان ويشكّل احتياجاً ومطلباً أساسياً لا يكتمل بناء الحياة واستمراريتها من دونه.

فرغيـف الخبز سلاح ذو حدين، تارةً يكون أبيضَ يغطي الجنس البشري بغطائه ويقيهم من الهلاك جوعاً، وتارة يستخدم سلاحاً أحمر قانياً فتاكاً منذراً ومهيئاً باندلاع حروب شعثاء ضارية تشن للإيقاع برؤوس محتكريه والمتحكمين بتوزيعـه وصناعته، سواء كانوا أفراداً أم تجـاراً أم ملوكاً، يسوق بهم إلى مقصلة المحاكمة الأرضية لتكون نهايتهم مأساوية عقاباً لهم على أنانيتهم في حيازة سلعة الحياة ومنعها عن الآخرين طمعاً بربح أو اكتنازاً لثروة مرتقبة، والتاريـخ يشهد على ذلك، فالأمثلة كثيـرة لتلك الحشود الجائعة التـي طالبت بالخبز لسدِّ رمقهـا، ومنعته عنهم ملوك جاحدة تنعم بالرفاهية على حسـاب الجائعين، مثال لهذا نهاية الملكـة الفرنسية ماري أنطوانيت عـام (١٩٧٢م) التي سيقت بعربة إلـى مقصلة المحاكمة


رحى طحن الحبوب في إيبلا

لتشهد عقابها لإجحافهـا وحكمها في إغداق نعمة الرغيف وتجاهلها حاجة الناس الماسة إليه، مكتفية بالتلفظ بعبارات واهية لا تحل حاجة أو تملأ بطون جائعين، فكانت لها تلك النهاية الحتمية الواعظة.

وأيضاً للخبز دلالات كبيرة أيضاً، فهو رمز لكثير مـن الحضارات، فلولاه لما قامت مدائن ولا عمرت أساطير، كان بناؤها الأساسي البحث عن لقمة العيش والوجـود، فمثلاً العراقيون القدماء كانوا يطلقون علـى الخبز لقب غذاء السماء، ومنهم من يحلـف بالخبـز ويقسم به حتى وقتنا الحاضر، فقد كان الخبـز وثيقة من أهم الروابط التي تشهـد وتؤرخ كل معاملاتهم التجارية والاجتماعية أيضاً. وهذا ما تطرقت إليه كل الأساطير في تلك البلاد، إذ جاء في ملحمة جلجامش الملحمة الشعرية الأسطورية التاريخية المعروفة، إشارة إلى أهمية الرغيف الأول وقدسيته الروحية والإلهية:

«فمنذ الأزل كان الرغيف الأول عماد الحياة وأسطورة العيش».

وفـي هذه الملحمة هناك مشهد شعري حواري يبين كيف استُخدم الخبز للإيقاع بالبطل الوحشـي أنكيدو وجرّه إلى مدينـة أورك لمقابلة حاكم جلجامش تقول: «**كُل الخبز يا أنكيدو فهو عماد الحياة**».

«وضعت خبز أمّه أمامه فارتبك. أكل أنكيدو الخبز حتى امتلأ..».


طحن الحبوب منحوتة مصرية

إضافة لذلك يُعدّ الخبز عند الفراعنة وسيلة للحيازة على الحيـاة الأبدية السعيدة، التي تخلد الإنسان في العالم الآخر، فعلى الميت لديهـم أن يشهد على استقامة الحياة، من خلال ما قدمه من معونات للآخريـن، سلعاً عينية ومعنوية وأهمها الخبز:

ففي كتاب الموتى الفرعوني يشهد بالميت ويقسم قائلاً:

«قد أعطيت الخبز للإنسان الجائع والماء للعطشان والكساء للعريان».

وإلـى حد هذا الوقت يرفع العربـي كسرة الخبز إلى رأسه، يقبلهـا ويضعها على جبينه ثـم يختار لها مكانـاً مناسباً، ومن المحرمات أن يدوس عليهـا أو يمرَّ فوقها ويتجاهلها دون

احترامهـا، وأخذها إلى مكان لا يكـون عرضة لأقدام المارة، فهو قد يجعلها غذاء لحيواناته مشاركـة له هذه النعمة، التي تمـادى في وقتنا الحالي كثيرون في حرم الإنسان منها، وجعله علفـاً للحيوان، في حين أن الإنسان في أماكن كثيرة ينتظر كسرة خبز ولو جافة يغذي أمعاءه التي تصرخ من جوعها وافتقادها نعمة الغذاء.

كما استُخدِمَ الخبزُ في العصر الحديث واحداً من أسلحة الدمار الشامل للبنى الاجتماعية ولاسيّما لـدى شعوب العالم الثالث، من خلال هيمنة الدول الكبيـرة على معيشتهم والسيطرة على بطونهم وإرادتهم وذلك بتجويع هذه البلاد وأبنائها، وفرض كل أواصر الحصار الاقتصادي عليهم، لتجعل هذه الدول تواقة للاستكانة أو طالبة تَدخّل الغريب، مؤهلة أفرادها للتقاتل فيما بينهم لهلاكهم المحتم عبر فقر يصل بهم إلى الموت والاضمحلال اقتصادياً واجتماعياً وحتى سياسيـاً، ومثال على ذلك المجاعات التي حصلت فـي الصومال وجنوب إفريقيا، وغيرها من الدول التي تشهد كوارث إنسانية تقضي على شعوبها، وتقتل أجسادهم وأرواحهم، فيغدو الفرد الجائـع رهيناً لجوعه. فقـد يلجأ إلى اتخاذ وسائل اجتماعية منحرفـة عن المسار الأخلاقي والتشريعـي وكأنه في غابـة يفترس ويقتل ويسرق للحصول على طعامـه، كما قد يؤدي الأمر المتعلـق بفقدان الرغيـف إلى ظهور سلوكيـات لا قويمة من أبناء المجتمـع الواحد، فتسمع بالنخاسـة والمتاجرة، أو حالات تزويج القاصرات وبيعهـن بأدنى الأثمان كرمى الحصول على ما ينقذ جوعهم، ويسد رمقهن ورمق عائلاتهم من قسوة عيش يفتقدون به كسرة خبز.

وهذا ما اجتهدت به الأعمال الأدبية التي أرَّخت وصوَّرت مشاهد قسوة الجوع وآلامه وما عانته الشعوب، بصور ومشاهد تعيد القارئ إلى تلك الحقب، حتى إن أحد هذه الأعمال الأدبية والروائية أخـذت الاسم من الخبـز نفسه، لتشهد الحالات الإنسانية وتفاعلاتهـا التي تمر بها الشخصيات لفقدانهـا السلعـة الإستراتيجية التي تشكل إكسيـر العيش وقوامه، مثل راويـة «الخبز الحافي» لمحمد شكري، و«بائعة الخبز» لكازافينيه دومونتبان، و«حزننا خبزنا» لمازن معروف، وغيرها من الأعمال الأدبية، إضافة إلى السلاسل التاريخية الوثائقية والروائية التي صورت الاحتلال العثماني والفرنسي والبريطاني للوطن العربي في العقد الماضي، والإسرائيلي لفلسطين خاصة.

والعمـل على تصويـر الاحتكار الـذي كان يُفرض نتيجة للحـروب الداخلية في المدن، والنتائـج الكارثية التي آلت إليهـا من جراء الحصار والتي احتاجت سنوات إلى إعادة بنيانها ونموها من جديد.

فعلى سبيل المثال، يصف علي وردي عالم الاجتماع العراقي الأحداث المضنية التي رافقت الحصار الذي فرضه الشاه نادر قلي على بغداد بقصد انتزاعها من يد الحاكم العثماني أحمد باشا وضمها إلى الإمبراطورية الصفوية في إيران عام (١٧٣٣م)، يقول:

«بلغت المجاعة حداً اضطرت فيه بعض العذارى لبيع أنفسهن برغيف من خبز الشعير، استفحلت المجاعة في بغداد حيث صار الناس يأكلون الكلاب والقطط...».

كما عدَّ الخبز مادة رمزية دينية ذكرت في كثير من قصص الأنبياء وما تعرضت مدنهم وما تعرضوا له من جوع وقحل، فمثلاً قصة النبي يوسف عليه السلام، إذ تطرق سفر التكوين إلى حالة القفر التي تعرضت لها مصر، وكيف كان الإنسان يتخلّى عن كل شيء مقابل الحصول على رغيف واحد، فذكر في سفر التكوين خطاب المصريين ليوسف:

«لماذا نموت أمام عينيك نحن وأرضنا جميعاً، اشترنا وأرضنا بالخبز، فنصير نحن وأرضنا عبيداً لفرعون، وأعط بذراً لنحيا ولا نموت ولا تصير أرضنا قفراً».

كما رتل الخبز في الصلوات اللاهوتية «أعطنا خبزنا كفاف يومنا».

كذلك كان الخبز المادة الحيوية لقصائد الشعراء وقوافيهم ولحناً يُغنّى على ألسنة الصغار والكبار، والأمثلة لا تحصى.

فهذا الشاعر محمود درويش في قصيدته المشهورة «أحن إلى خبز أمي» يثير حنين الأفئدة ورائحة الحب بوهج نار التنور ووقود العيش أماً وأرضاً، كما عَدّ رائحة الخبز داعياً كبيراً لاستمرار الحياة والمقاومة، للنهوض يومياً، فهو منبع الأمل ومصدرٌ مهمٌ للتفاؤل يقول: «على هذه الأرض ما يستحق الحياة رائحة الخبز عند الفجر... إلخ».

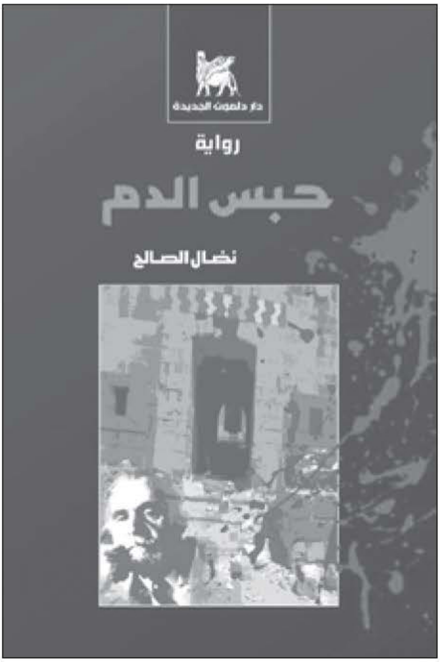
وكما النار التي توقد لصناعة خبز، يوقد الخبز في مخيلة أبناء الحياة صوراً تعظّمه، وتهب في نفوسهم أناشيد الاستمرار حلماً وفعلاً وانعتاقاً ليصبحوا دواة له كما هو دواء لبقائهم ووجودهم.

الفضاء الروائيّ وتداخل أنساق السرد

في رواية «حبس الدم»

محمد صابر عبيد

إشكاليّة الفضاء وسيمياء العتبات



يعدّ مصطلح «الفضاء الروائيّ» أحد أبرز المصطلحات في حقل النقد الروائيّ الذي يعاني من إشكالية حقيقية في تحديده، وترسيم رؤيته على خارطة النظرية السردية المتداولة، والفضاء الروائي هو مَن يحدّد هنا طبيعة النوع السرديّ «الرواية»، ويحسمه على نحو واضح وسليم تمييزاً عن الأنواع السردية المعروفة الأخرى، فحين يضع الكاتب توصيف «رواية» على غلاف عمله يُلزِم القارئ باعتماد هذا التوصيف النوعيّ مشروعاً للقراءة، لكنّ القارئ قد يكتشف بعد القراءة أنّ هذا التوصيف وفق نظريات الفضاء السرديّ غير دقيق وغير ممكن، فيتولّى «أي القارئ» وفق معرفة أكيدة واستناداً إلى وعيه الاصطلاحي والمفهوميّ

وضـــع التوصيف الصحيـــح للعمل ضمن خارطة الأنواع السرديـــة المتعارف عليها، كأن يكون العمل «قصة طويلة» يمكن أن تختلط بـ«الرواية القصيرة»، أو «قصة قصيرة» امتدّت العناصر فيها حركياً أكثر مما يجب على مستوى الواقع الكتابيّ المرهون بعدد الكلمات.

لا يتوقـف مصطلح «الفضاء الروائـيّ» عند حدّ التفاعل بين الزمن والمـكان والرؤية كما تشير إلـى ذلك أغلب مدوّنات المصطلح الأجنبية والعربية، إذا أردنـا أن يكون هذا المصطلح دالاً سردياً اصطلاحيـاً حاسماً علـى النوع ضمن خارطة الجنس الأدبيّ العام، إذ يتّجه السياق نحو مساحة عمل الشخصية السردية وهي تتموّج في أكثر من اتجاه، ومساحة الحدث السردي وهي تتعدّد في أكثر من طبقـة، وتعدّد الأزمنة والأمكنة وهي تمضي فـي دروب سردية واتجاهات مرجعية وتخييلية متنوعة، فضلاً عن القصدية البنائية التي تتجه نحو نوع سردي معيّن يتلاءم مع طبيعة التجربة المراد كتابتها ودرجة استجابة التجربة للمحتوى الكتابي المطلوب. وحين تتوافر مجموعة من العتبات والتصديرات التـي تسبق المتن السرديّ فإنّ قراءتها وفق ضرورات مصطلح «الفضاء» تكون فاعلة ومهمة في هذا الصدد، لأجل بلوغ ضفاف تحديد مصطلح الفضاء وقراءة العمل بوصفه رواية حقاً.

عتبـة العنـوان الروائيّ واحدة من أبـرز عتبات النصّ الروائيّ وأبلغهـا لأنّ لها علاقة وثيقة بمصطلـح «الفضاء» من حيث وضع الترسيمة الأولـى الابتدائية للمصطلح، لأنّ العنوان الروائيّ ينبغـي أن يكون عنواناً إستراتيجياً بالغ الكثافة والديمومة، يتفاعل مع طبقات المتن السرديّ من بداية الرواية حتى نهايتها، ويكون عنواناً مُنتِجاً ومثمراً ومتحركاً ومغذياً باتجاه أنساق السرد كلّها كي تتحقّق له صفة الشمول والكلية والدوام والدينامية الفاعلة، إذ يظهر دائماً على شكل حضور واضـح ودامغ في طبقات المتـن السرديّ أو على شكل التماعـات وتجليات رمزية وعلامية هنا وهنـاك، ليكون معلّقاً في ذاكرة القراءة بوصفه سلطة ضوئية تنير دروب القراءة وتجلّي كثيراً من محطاتها بلا هوادة ومن دون توقّف.

عنـوان رواية نضال الصالح الموسومة «حبس الدم» هو عنوان خبريّ تضايفيّ مكوّن من خبر لمبتـدأ محذوف يمكن تقديره «هو» أو «هذا» بحسب نوعية قـراءة القارئ، ولكلٍّ من التقديرين هويّـة دلالية معيّنة بيـن التقرير الثابت والمحسـوم والقار في حالة الضمير «هـو»، والإشاريّة المتحرّكـة ذات الطبيعة الاعترافية المتضمنة كثيراً مـن الخفايا المقدّرة على محمل ما يترشّح مـن الأحداث في قابل المتـن السرديّ، وفي قراءتنا هنا نميل إلـى الدلالة الإشارية على النحو الـذي يتّفـق مع ما وجدناه من قيمة حركية دينامية في أنسـاق السرد من جهة، ومن جهة أخرى القيمـة الإشارية لاسم الإشارة «هذا» تستجيب على نحو حيويّ وشامل لفعاليات الأزمنة والأمكنة

والأحــداث والشخصيات الفاعلة في الرواية، بما يفترضه اســم الإشارة «هذا» من إيماءة حسيّة نحو مفرد مذكّر حاضر يقود الكاتب فيها عينَ القارئ إلى مقصود مكانيّ محدّد.

أمــا الصيغة التضايفيــة المكوّنة من المضاف الخبــريّ والمضاف إليه «حبسُ الدم» بما تستحضــره من معاني الضيق والظلمة والانحسار والخــراب والقتل والموت والفجيعة والقيامة، فإنّ الكاتب لا يدع القارئ يحار كثيراً وطويلاً في تفسيره وتحليله وتأويل معطياته، إذ سرعان ما يخبره في عتبة تقديم وثائقية صريحة ومفتوحة تتصدّر الرواية لتلقي الضوء الكافي الذي يحتاج إليه القارئ على دلالة عتبة العنوان بقوله:

«مـا إنْ تغـادر الحصـن الكبيـر في قلعـة حلب، وعلـى بضعة أمتار منـه، ثمّ إلـى اليمين من الطريـق المـؤدي إلى داخل القلعة، حتى تجد درجـاً ضيّقاً منحوتاً في الصخر. في نهاية الدرج، وعلى عمق خمسين متراً من الأرض، قاعة كبيرة كانت خزاناً للماء بناه البيزنطيون، ولذلك كانت تُسمّى القاعة البيزنطية، أو صهريج الماء. وقد استُعملت القاعة لهذا الغرض، أي تخزين المياه، لعصـور تاليـة، وفي العهد العثماني تمّ تقسيمها إلـى قسمين، بقي الجنوبي منها للغرض نفسه، وخُصص الشمالي ليكون سجناً.

ومـع مطلـع الانتداب الفرنسي حوّل الفرنسيون القسمين معاً إلى سجن لم يكن البرد يغادره يوماً، وتنزّ الرطوبة من قرميد جدرانه، ويُمنع عن نزلائه الطعام والشراب، فيموتون جوعاً وعطشاً وبرداً، ولذلك سُمي حبس الدم».

فــي هذه العتبة التصديريــة الوافية يختصر الكاتب كلّ ما يحتاج إليــه القارئ لتفكيك بنية العنوان واستيعــاب بطانته وخفاياه، ويمكن الضغط على الــدوال التاريخية والمكانية الصارخة في هذه العتبة على النحو الآتي: (الحصن الكبير في قلعة حلب/ قاعة كبيرة كانت خزاناً للماء/ بنــاه البيزنطيون/ القاعة البيزنطية/ العهد العثماني/ ليكون سجناً/ الانتداب الفرنسي/ سجن/ يُمنــع عن نزلائــه الطعام والشراب، فيموتون جوعاً وعطشاً وبــرداً/ سُمي حبس الدم). فالمكان «قلعة حلب»، والتعاقب التاريخي للمستعمرين «البيزنطي/ العثماني/ الفرنسي» الذي هيمن على هذا المكان أنتج ضرورةً «حبس الدم» بكل ما ينطوي عليه من ثقل دلالي ضاغط، وهنا تتضاعف الدلالة وتغتني وتتخصّــب على النحو الذي يجعل من عنوان الرواية أيقونة سردية بالغة الأهمية والحضور والتدليل والتصوير والتعبير، بما يسهم عميقاً في توكيد مفهوم الفضاء الروائيّ الخاصّ بهذا المتن السرديّ، لأنّ الفضاء لا يتشكّل من دون تلاحم أجزاء البناء في سبيكة سردية لا يمكن إغفال وحدتها وتماسكها وتفاعلها الحيويّ الناشط باستمرار.

العتبة الثانية هي عتبة الإهداء وقد ذهبت باتجاهين، الأول: المكان الذي تدور حوله الرواية

ويمثّل محوراً مركزياً أصيلاً من محاورها «إلى حلب»، والثاني: الشخصية التي تفاعلت مع المكان «حلب» واندمجت فيه وصارت جزءاً لا يتجزأ منه بوصفها محوراً أصيلاً آخرَ «إلى خير الدين الأسدي»، بحيث صارا «المكان والشخصية» المتنَ السرديّ الأبرز الذي لا تنفكّ تدور حولهما الأحداث على نحو غزير وصاخب ومثير.

العلاقة بين حلب وخير الدين الأسدي كما ترويه الأحداث التاريخية، وتكفّلت الرواية في نسقها الوثائقيّ باستظهاره والتركيز عليه، تحيط بالعمل الروائي «حبس الدم» من الجهات كلّها، وقد تقتضي من قارئها العودة إلى جزء من تاريخ حلب في هذه الأزمان التاريخية المتعاقبة للإمساك بسرّ السرد الروائيّ، وفهم الأسلوبية الانفعالية -الصادمة أحياناً- التي تكشف حماس الراوي المهيمن في الإدانة والنقد والتعرية والتوجيه والكشف.

يختتم الراوي روايته بعتبة إقفال سردية تعيد إنتاج الخطاب وتحاول اختصار مراميه وأهدافه ومقاصده على نحو فجائعيّ تموت الأشياء فيه وهو يطالبها بالحياة، يعبئ خطابه برسالة لا تصل إلى «المرسل إليهم» حين تصل القارئ ويحمل عنهم أوزارها، تتحول الكتابة فيها إلى عناء والسرد إلى تركة محكية ثقيلة، وينبري السؤال المتعدد والمشتبك لا ليبحث عن إجابة حائرة اكتفى بها المتن السرديّ للرواية، وغار في مجاهيلها وطيّاتها، بل ليكون عنوان عتبة الخاتمة هذا عنواناً ميتاً برسالة مقتولة «رسالة لم تصل»، كي يقفل باب الحلم وهو الباب الجديد المستحدث سردياً من أبواب حلب القائمة، وتبدأ الرسالة بمناجاة الراوي لنفسه وللشخصيات الرئيسة التي تبادلت الرسائل الإلكترونية فيما بينها وضاعت كما ضاعت الأشياء كلها في زحمة السرد، وتعتلي الأم «حلب» أم الجميع سقف الخطاب صحبة الراوي في حميمية تتنفسها الأحداث عميقاً فلا يعود ثمة فاصل بين الذات والمكان، وبين المكان والأشياء:

«أأكتبُ لكِ، أم عنكِ!

لي، أم عني!

لنا، أم عن كلينا! أمّي يا حلب.

عن غسّان الذي ذهب إلى باب الأحمر ليطمئن عن أمّه، ولم يعد، أمّه التي رفضت مغادرة البيت خشية من أن يعود أبو غسان من موته، فلا يراها بانتظاره!

عن فاضل الذي مات قهراً قبل أن يموت حقيقة خلال العملية الجراحية التي أجريت له بسبب نزف دماغي حاد، ومن دون أن يكمل روايته عن الأسدي!

قهراً لأنه ظلّ حبيس بيته لأكثر من شهرين، ليتجنّب أحد ثلاثة شرور كبرى ظلّت تطارد حياة

كثير من أهل حلب لنحو خمس سنوات: أن تختطفه جماعة مسلحة قبل بلوغه معبر الموت، في طريقه إلى الجميلية، أو يسقط صريعاً برصاص قنّاص، أو أن يوقفه حاجز للجيش، فيسأله عن سبب بقائه بين المسلحين في باب قنسرين، فيحكي لمن يسأل حكاية علاقته الروحية بالبيت الذي ولد فيه، ونشأ، وترعرع، وصار إليه وحده بعد أن أعطى أخوته وأخواتهم حصصهم من الميراث، وبينما هو يحكي يسقط برصاص طائش إثر محاولة مسلّحين اقتحام الحاجز؟

عن وصال التي لم يثنها شيء عن نقل البندقية من كتف إلى آخر، من اليسار إلى اليمين، والتي لم تفي بوعدها لي أنّ الموت وحده، ووحده، ما يمكن أن يفرّق أحدنا عن الآخر. وصال التي لم تكن تعرف طعماً للنوم قبل أن تقرأ رسالة مني على هاتفها الجوال، والتي كانت تستعيدني في كلّ لقاء قول الأسدي: «فيا نسيم الوصال! احملْ إليّ نفحة من ديار الحبيب، لأشمّ فيها رائحة قلبي»، وما كنتُ كتبت لها منقولاً من الأسديّ أيضاً بعد يوم طويل قضيناه معاً بين أبواب حلب، وحاراتها القديمة، قبل أن تنشب هذه الحرب مخالبها في لحم حلب: «إنّ رياض الجنّة، وظلال السدرة، ورحيق الكوثر، لا تعدلُ يقيناً موطئ أقدامك».. وصال التي ترتع الآن بين أحضان ماما ميركل!».

وحين تملأ الرسالة التي لم تصل حلب وشخصياتها الروائية في «حبس الدم» و«مقبرة الصالحين»، وتستنفد أغراضها في المكان والزمان والشخصيات تذهب فوراً باتجاه العناصر الأخرى الداخلة في جوهر العملية السردية في الرواية كي تقول كلمتها موجّهةً إليهم:

«عن تلك الذئاب من أعراق ودول مختلفة، التي تدفقت على حلب باسم الجهاد، وشهوة للحوريات التي وعدت بهنّ السماء لكل «شهيد»!

عن أولئك الذين أرسلوا عشرات الأطنان من آلات القتل والدمار، والمال إثر المال، لننعم بالموت، والموت، والموت!

عن أثرياء الحرب، وتجار الحرب، الذين لم يكن يعنيهم من أمر ما يكابد الناس من الفقر والحاجة والغلاء سوى المزيد والمزيد من المال! الناس الذين اختاروا البقاء في حلب، حيث ليس إلا النزر اليسير من الطعام، ولا ماء ولا كهرباء، فوجدوا أنفسهم أشبه بأولئك الذين ابتلعهم حبس الدم في القلعة التي تتداعى أسوارها تفجيراً بعد تفجير».

فالذئاب وتجار الحروب والموت وأثرياء الحرب وغيرهم يقفون بحسب الرسالة التي لم تصل في الطرف الآخر السلبيّ من نزاع الموت والحياة، ومن ثم الانتقال نحو التاريخ الذي لابدّ له من يوجه طرفاً من الرسالة إليه بوصفه شاهداً على ما جرى وما يجري، ولاسيما أن حلب بحكم تاريخيتها تعاقب عليها كثير من تجار الحروب والمرتزقة، والظلاميون بمكانتها التي تعدّ

منارة حضارية تحارب الموت من أجل حياة حرّة كريمة:

«لكِ؟ أم عنك يا حلب؟

حلب التي لم يبقِ «نارام سين» الحثيّ، أو يكاد، حجراً منك على قيد الحياة.

التي اغتصبك جيش روما، فتدفّقتِ الدماء من أحيائك ومعابدك كما يطيش سيلٌ.

التي ما إنْ دخل نقفور بجيشه إليكِ، حتى خرّبَ أسوارِك، ودمّرَ بيوتكِ، وأحرقها.

التي دهمكِ غير زلزالٍ، ولم يبقِ منكِ سوى القليل.

التـي، مـا إن اقتحمكِ المغول من جهة قلعة الشريف وساحة بـزة، بعد حصاركِ أيّاماً، حتى أنشبوا في أحيائكِ الدمار والحرائق، وحتى امتلأت شوارعكِ بالجثث.

التي نهبكِ السلطان العثماني سليم الأول، ثم تابعه أحفاده منذ سنوات.

التـي لـم يدخـر الجنـرال الفرنسي غـورو مدفعـاً كان مع جيشـه، فأمطر به قلعتـكِ وبيوت أبنائك، عقاباً لكِ لوقوفكِ إلى جانب الثوار ضد الاحتلال الفرنسي».

ولـم يبـق فـي النهايـة أمام الـراوي سوى ذاته الساردة وهي تنتحـب أمام حلب انتحـاب المحبّ والعاشـق الـذي لا يعرف سبيلاً غير ذلك يعبّر فيه عـن موقفه، وعلى الرغم مما رواه من أول الرواية حتى آخرها من أحداث دامية جعلت من حلب أشلاء ممزقةً لكن روح الأمل تشتعل في لسانه الراوي كـي تحمـل رسالتُه في نهاية المطاف أملاً ما، حين يكون لابـدّ من الأمل بالنسبة إلى حلب كما كان خير الدين الأسدي يغنّي في أغاني القبة، ويسجّل ابن خلدون في مصنفاته وهي تشير إلى أن شباب حلب لا يشيخ وحياتها بعمر الأرض لا يمكن أن تنتهي مهما لاقت من صنوف القهر والعذاب، لتجيء روايـة «حبس الدم» على لسان راويهـا وحادي ركبِ أحداثها وحكاياتها فتضمّن رسالتها الأخيرة التي لم تصل هذه الدعوة للنهوض من براثن الموت والغياب إلى حياة أخرى بانتظارها، فلا يليق بحلب -بحسـب رؤيـة الراوي- أن تستسلم وتذعن لهؤلاء فهي دائماً تنتفض على دمارها وتخرج إلى الحياة مثل العنقاء، هي مدينة ممتلئة بحياة سكّانها القدامى والجدد والآتين في قابل الأيام:

«لكِ أم عنكِ يا أمّي حلب؟

لي أم عني أنا؟

أنـا الـذي ينتظر الآن، في الممرّ بين غرفتين، أن يهدأ خوار القذائف التي تمطر الحيّ منذ ساعة وتزيد، أن يتوقّف جنون الرصاص الذي يثخن الموت بالموت.

انهضي إلى الحياة يا حلب، انهضي.

انهضـي يـا بنـة الحيـاة ومبدعتها طوال مـا مضى من تاريخـك التاريخ، انهضـي كي يكون

للحياة معنى، كي تستعيد الحياة حياتها، ولم يكن لها قبل أن تكوني حياة.

انهضي، فلا موت للموت إلا بكِ وأنت تصلّين للحياة، تقدّسين الحياة، وتنعمين بالحياة.

انهضي، كي تستعيد حاؤك الحياة وقد كانت فيما مضى من هذه الحرب حتفاً، وكي يستعيد لامُك اللحنَ وقد كان لحداً، وباؤك البرق وقد كان بكاء.

انهضي، لتعودي حلب التي اختارت لنفسها حاء الحبّ والحُسن والحنطة والحياة، ولامَ اللحظ واللجين واللغات، وباء البرق والبِشر والبلاغة والبسملات.

انهضي، فأنهضُ، وتبزغُ فيّ شمسُ الحياة».

إنّ تكرار فعل السرد الطلبي «انهضي» يتقدّم في لغة السرد من أجل استعادة الحياة واستعادة الجمال الذي لا يليق إلا بحلب، ونهوضها مقترن بنهوض الرواية، ونهوض الرواية مقترن بنهوضها، حتى لا تتحوّل حلب كلها إلى سجن كبير اسمه «حبس الدم» لا يحتوي سوى على معاني الموت والدمار، وحتى يعود غسان ويعود فاضل وترجع وصال عن غيها وتتوب بين يدي سيدتها «حلب».

النسق الوثائقيّ «بمثابة المتن»

يعمل النسق الوثائقيّ في رواية «حبس الدم» بوصفه نسقاً سانداً يغذّي الأنساق السردية الأخرى بالمعلومة الصحيحة المعتمدة على مرجع صحيح وموثّق، في السبيل إلى وضع الحراك السرديّ الروائيّ على الطريق الصحيحة فيما يتعلّق بالمكان «حلب» وحواشيه السردية، وما يتعلّق أيضاً بالشخصية التاريخية الرئيسة «خير الدين الأسدي» على صعيد الحضور المتخيّل والسيرة التاريخية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمكان.

ولعلّ عبارة «بمثابة المتن» تحيل على دلالة موازية مع المتن السرديّ في الرواية، وهو ما يمنح هذا النسق السرديّ أهمية نوعية خاصة على صعيد البناء السرديّ العام في الرواية، فإذا كان البناء يحتاج إلى مجموعة أعمدة تسهم في إقامته وتشييده وثباته على النحو المطلوب فإنّ الوثيقة الصحيحة المُسنَدَة تكون أبرز هذه الأعمدة، وسننتخب مجموعة من هذه المثابات المتنيّة الواردة في الرواية لفهم الطريقة التي تمّ فيها هذا البناء السرديّ وتكامل، والمرجعيات المكانية الضرورية لجعل السرد الروائي في مرمى القراءة تماماً.

في مطلع المثابات المتنيّة نلتقي مباشرة بـ«بمثابة المتن (١)» وهي مثابة مستعارة من كتاب «نهر الذهب في تاريخ حلب.» لكامل الغزّي. تعرّف بالمكان «مقبرة الصالحين» تعريفاً دالاً مكانياً وتاريخياً على النحو الآتي:

«مقبرة الصالحين: وتُعرف بمقبرة الخليل، لأنه يوجد فيها مشهد للخليل فيه قدمٌ من

الحجر ينسب إليه. وفي هذا المشهد جماعةٌ من العلماء والصلحاء... وهي من أشرف مقابر حلب. ومشهد الخليل المذكور يعرف أيضاً بمقام إبراهيم عليه السلام، وقد أنشأ فيه خانقاهاً الأمير مجد الدين أبو بكر محمد بن الداية، وهي الآن مشرفة على الخراب، ولها منارةٌ على باب المقام معطلة مائلة للسقوط... وفي شرقي صحن الخانقاه مغارة تُسمى مغارة الأربعين، وفي جنوبي الصحن حرمٌ للصلاة في جانبه حجرة في صدرها محراب في أسفل صدره صخرة ناتئة يقال إنها هي الصخرة التي جلس عليها إبراهيم الخليل عليه السلام مستقبلاً حلب حين فارقها كأنه يودعها ويتأسف على فراقها».

يواصل الراوي الواصف في «بمثابة المتن (٢)» التوسّع في استعارة البيانات التاريخية التي تجعل المكان أكثر استجابة للفعل السردي في الرواية، فيأخذ من خير الدين الأسدي ما قاله في مقاله الموسوم «حلب كوجود فكري وحضاري» المنشور في مجلة العمران، العدد (٢٠ - ٢١- ٢٢)، في سياق سوسيومكانيّ: «وموطئ قدمه في الصالحين دعوة مجردة في أخدود مستطيل في الصخر يبلغ طوله الذراع على ما تبالغ العامة في بسطة خلق القدامى».

ينتقل الراوي في «بمثابة المتن (٣)» نحو ميدان الراهن السرديّ «زمن السرد» كي يروي مشاهد مما جرى من كوارث الحرب في مدينة حلب، منقولاً عن «قناة (CNN)» بتاريخ (٢/١٠/٢٠١٢م) توثيقاً للمصدر وتوكيداً لصحّة الخبر من مصدر محايد على أقل تقدير أو يقف في الصف الآخر إذا شئنا الدقّة:

«قال التلفزيون الرسمي السوري إنّ ثلاثة تفجيرات وصفها بالإرهابية هزت مدينة حلب، وأشار التلفزيون إلى أن التفجيرات الإرهابية وقعت في ساحة سعد الله الجابري بحلب، وأدت إلى سقوط عدد من الشهداء. كما قال إنّ التفجيرات ناتجة عن هجمات لانتحاريين بسيارات مفخخة وبأوقات متقاربة، وانفجرت السيارة الأولى والثانية - بحسب التلفزيون السوري - قرب فندق السياحي ما أدى إلى سقوط ثلاثة وثلاثين قتيلاً وإصابة العشرات، إضافة إلى إحداث أضرار مادية كبيرة بموقع التفجيرين. وذكر مصدر سوري أنه تزامناً مع وقوع التفجيرين سقط عدد من قذائف الهاون في منتصف الساحة وفي سوق الهال وتلا ذلك دخول ثلاثة مسلحين مزودين بأحزمة ناسفة من الجهة الشمالية لفندق الأمير كانوا يرتدون لباس الجيش السوري وتم التعامل معهم والقضاء عليهم على حد قوله. وأضاف المصدر أنّ السيارة الثالثة التي يقودها انتحاري أيضاً انفجرت في منطقة تجميل المشارقة بعد إطلاق النار عليها من عناصر الحراسة الموجودين في المكان ولم يسفر انفجارها عن وقوع ضحايا. وبثّ التلفزيون الحكومي لقطات تظهر جثثاً بالزي العسكري، أحدها لرجل قال التلفزيون إنه يحمل أداة التفجير في يده، بينما يشير إلى أن حصيلة القتلى وصلت

نحـو خمسـة وعشريـن شخصاً، وسقط أكثر مـن خمسة وسبعين جريحاً. من جهتـه، أعلن المرصد السـوري لحقـوق الإنسـان: إن الانفجارات نجمت عـن سيارات مفخخة في ساحـة عامة رئيسية في مدينة حلب، واستهدفت نادي ضبّاط الجيش وأحد الفنادق، سقط فيها أربعون قتيلاً ونحو تسعين جريحـاً أغلبهـم من رجـال الأمن وعناصر الجيش السوري. ووفق المصـدر في بيان على الإنترنت، فقد خلفت التفجيرات عشرات القتلى».

وتتّسم سعة الخبر واستغراقه في التفاصيل الدقيقة بتصوير الحال تصويراً كلياً وشاملاً لمدى العنف الذي قد يتجاوز الحدود بقسوة ومبالغة وحقد دفين وغير مسوّغ، ثم ما يلبث الراوي بعد هذا المقطـع الدامي أن يستعير نفثة شعرية وجدانية عالية المقام من ديوان «أغاني القبّة» لخير الدين الأسدي في «بمثابة المتن (٤)»، كي يخفّف قليلاً من سطوة هذا الجحيم الأرضي الذي غرقت فيه حلب قبل قليل:

«إلى أين؟ وفي إحدى يديكِ نارٌ وفي الأخرى ماء. تسرعين إسراعة قفز الذنوب في وادي الصلاة.

قالت: إلى السماء، حيث أضرمُ النار في خمائل الجنان، وحيثُ أنضح الماء على جمر الجحيم، فلا يُعبدُ الله إلا على شرع الغرام».

يتفاعل الاستفهام بالحوار باللغة المشحونة بالوجد والحبّ والوله داخل منظومة سردية مشتبكة واحـدة، ليظهـر كلام خير الدين الأسـدي هنا ويردم الهوة بينه وبين حلـب التي تتعرّض للقصف والتنكيـل، إنها معادلة سردية تسعى إلى تحقيق درجة من التـوازن السردي بين حالة وأخرى، بين قصـد وآخـر، بين رؤية وأخـرى، لأجل أن يكون طرفـا المعادلة الروائية على سكـة سردية قابلة للاستيعاب والتمثّل.

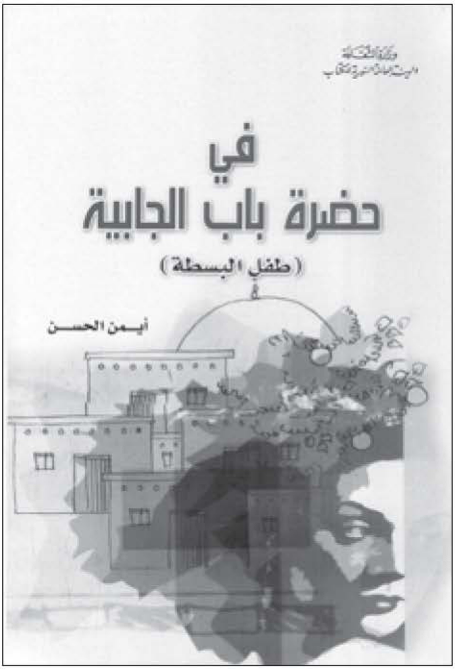
يستعيـر الـراوي في هذا المقـام «من مخطوطة للمطـران بولس أروتين» أسقـف حلب الماروني (١٧٨٨-١٨٥٠)، ما سمّاه «ملفّ مرفق» يروي فيه ما حدث في حلب وقتها من زلازل متكررة روّعت الناس ودمّرت المنازل والقلاع والحصون، وثمة ما يوجب سردياً استحضار هذا التاريخ المرعب توافقاً مع ما يحـدث في حلب إبّان زمن الحرب بيـد الإنسان هذه المرة وليس بيد الزلازل الطبيعية التي قد تحدث فـي كل زمـان ومكان، وإذا كانت الطبيعة تعمل على تدمير المـكان فتلك مشيئة لا قِبَل للإنسان بردّها أو مقاومتهـا ويرضى بها في نهاية الأمر، لكنّ التدمير الذي يحصل بيد الإنسان ضدّ أخيه الإنسان من القسوة بمكان بحيث يبقى وصمة عار في جبين الفاعل وأثراً لا يمحى في ضمير المفعول.

❀ ❀ ❀

طفل البسطة وتحوّلاته في باب الجابية!

محمد باقي محمد

يتأسّس مشـــروع الأستاذ أيمن الحسن على مفهـــوم المغايرة، ذاك الذي جاء عليه أدونيس في كتابه «فاتحة لنهايات القرن» على هذا فهو ينتصـــر للتجريب، إلّا أنّنـــا سنتساءل: ألم يقع الحســـن في وهم الزمنية – مثـــلاً – ليرى أنّه أهـــمّ من الجاحظ أو التوحيـــدي، لا لشيء إلّا لأنّـــه وُلد بعدهما بكثير؟! أو في وهم المماثلة أســـوة بأقرانه من كتّاب العربية، الذين تماثلت نصوصهم مع المُنجـــز الغربي، بوصفه عالماً مُتقدّمـــاً؟! ثمّ لماذا أنسن الجامد؟ هل أراد أن يتمثّل المُنجز العربـــي الإسلامي في نماذجه الرفيعة – الجاحظ مثلاً؟!



إنّ الأجوبة عن غير سؤال، تستدعي قراءة متأنيّة في العمل، تقف على تلك الأسئلة، وحتى لا نطلق الكلام علـــى عواهنه، سنتحرّى بداية

في العنوان، بوابة المتن، وذلك على قاعدة التطبيق لا التنظير، إذ إنَّ الحسن عنون روايته بـ«في حضرة باب الجابية» وإلى جانبه اجترح عنواناً فرعيّاً تحت مُسمّى «طفل البسطة»، فهل ثمّة حاجة إلى أن نذكّر بأنّ العلاقة بين العنوان والمتن ليست علاقة تجاور، بل علاقة تمفصل... علاقة تشاكل؟! ذلك أنّ العنوان يقوم بوظيفتين، معرفيّة وسيميائيّة، عبر نظام من الإشارات أو العلامات، التي تأخذنا إلى فضاءات النصّ، لكنّها لا تفصح عن أسراره، وذلك على قاعدة التشويق، فإذا وقع الكاتب في فخّ الإفصاح، حكم على نصّه بالموات! لأنّه - في المجتبى - يروم لعنوانه أن يورّط القارئ بقراءة نصّه، وبهذا المعنى يشير ليسنغ إلى أنّ التصريح ليس في صالح العنوان، وأن الإحجام عن التصريح بالمضمون يصبّ في مصلحة العمل، لأنّه يحقق له وظيفتي الإيحاء والإغراء كما يرى جيرار جينيت. على هذا سنذهب إلى أنّ العنوان بمقدار ما يطرح على القارئ من أسئلة، إنّما يشير إلى توفيق الكاتب في اختياره، فهل يمكننا القول إنّ عنوان الحسن موحٍ؟!

قد نتساءل ما الذي حدا به ليقف بباب الجابية دون أبواب دمشق الأخرى؟ ولِماذا أنسنه بوساطة مفردة «حضرة»؟ ثمّ ما حكاية «طفل البسطة»؟ هل كان الكاتب بصدد أن ينتقد عمالة الأطفال مثلاً؟! لماذا وقف بالمُعرّف ليُعرّفه؟! لنقرّ بأنّ الحسن تقصّد الوقوف بالمُعرّف، إنّه أساس لعبته، فضلاً عن أنّ عنواناً يثير هذه الأسئلة كلّها، إنّما يشي بنجاح الكاتب في تخيّر عنوان دالٍّ لعمله، ثمّ إنّه إذ يستعيد ابن عربيّ في مقولته: «كتمان المحبة حجاب، يدلّل على عدم احتكامه لسلطانها بعد» يدفعنا إلى التساؤل عمّا إذا كنا إزاء عمل يضمر شيئاً من التراث؟ لكنّ حضور كازانتازاكي - على سبيل التمثيل لا الحصر- قد يحيلنا إلى مرجعيّات شتّى! وقد نتساءل لماذا عمد الحسن إلى عناوين فرعية للأبواب والفصول، ليقف بـ«سيرهم المأثورة» أو بـ«مآلاتهم الأخيرة»، فهل كان يتفكّر في ضخّ المسرود بتوتّر ضاف، وبطرح أسئلة من نوع آخر، إذ مَنْ هم أبطال هذه السِّيَر، وما دلالة «مأثورة»؟! ثمّ ما «المآل الأخير» الذي سينتهون إليه؟!

هاهي دلالة سلوكات بعينها كالثأر تطلّ برأسها في «أوّل الحمَام» لتشي بعادات سادت قبل أن تتشكّل الدولة، أي إنّها تحيلنا إلى زمن مُحدّد، لكنّها لمّا تنتهِ بعد، فهل رمى إلى العودة بنا نحو تلك الحقبة؟! ثمّ ها هو يقف بزواج البدائل في بيئة مُفوّتة. أمّا في «سيرهم المأثورة، تحت ضوء الشمس» فإنّ الفرات يخضل صاخباً، ما قد يُشكل على القارئ، ولاسيما حين ينتقل به الحسن من قرية تل العمارنة، التي تشاطئ النهر إلى أسواق دمشق القديمة دونما

تمهيـــد، ليمرّ بباب الجابية، ولتبدو البداية انطواءً على سرّ الفرات بعالمه المتباين عن عالم المدينة، ثمّ هـــا هو الصمت يلفّ باب الجابية، ليقف بجغرافيّة المكان، فيبيّن علاقته بسوق السريجـــة، أو السويقة أو غيرها من أسواق وحارات دمشق القديمة، التي تجاوره، فهل تورّط الحســـن بواقعيّـــة فوتوغرافيّة؟! ثمّ إنّنا سنقف غير مرّة بمـــروره على أكثر من ملمح لما قبل الأدبـــيّ بتعبيـــر «رينيه ويليك» في كتابه الشهير «نظريـــة الأدب»، إذ يحضر المثل الشعبيّ أو الأغنيـــة... إلخ، كما في قوله «أنا باستناك... وليلي شمعة سهرانة في ليلة حب...» ما يطرح ســـؤالاً آخر، تُرى هل كان الحسن بصدد الإيهام بواقعيّة نصّه؟! هل توخّى أن يمحي المسافة بين الواقعيّ والمُتخيّل وذلك بإسناده إلى بيئة مُحدّدة؟!

إنّ الاتكاء علـــى الأغنية ينهض على إيهام القارئ بواقعيّة العمل، ويفتح آفاقاً للسرد على نحـــو يتشبّـــه بمُحفّزات القصّ، ثمّ إنّـــه يربط مفاصله، ويحمل أبعـــاداً رمزيّة عميقة، فضلاً عـــن الإسهام في بناء خصوصيّة للمكان، إلّا أنّ تكـــراره للأغنية – على نحو غير مسبوق في الرواية العربية – سيطرح احتمالات، ذلك أنّنا سنتساءل: ألم يبالغ في اعتماد الأغنية – مثلاً – فحصـــل على نتيجة سلبيّة؟! ثـــمّ تعالوا نتساءل أليس هناك تناصـــ بين نصّ الحسن ودرّة النثر الحكائيّ العربيّ «ألف ليلة وليلة» بحدود ضيقة؟! إذ تتناثر غير حكاية في متنه، فضلاً عن اشتغاله على لوحات تبدو أول وهلة منفصلة، لتكشف عن ترابط الخيوط، بالاحتكام إلى اللعب على التوازيّ والتضاد! إذ يقتل إسماعيل إبراهيم على قاعدة الثأر، بوصفها لوحة أولى! وفي «تحت ضوء الشمس» تحضر شخوص كثيرة، تعطي المكان نكهته وخصوصيّته، على هذا تتحـــدّد جغرافية الرواية فـــي المسافة ما بين دمشق – باب الجابيـــة، ومنطقة الفرات – تل العمارنة، فأبو فتحي الفاكهاني – مثلاً– ينام على مقعده حتى يأتيه مشترٍ للتوابل، وأبو عدنان يلتقـــط كمشة من حب القمح، حتى إذا رأته طيور الحمام، دنت منه – بحكم العادة – لتلتقط تلـــك الحبات، في حيـــن أنّ أبي فانوس – الحارس الليليّ– يستهلك إبريق الشاي في محرسه، وهو يتساءل عمّا إذا كان يستحق راتبه، إذ ليس ثمّة لصوص في المنطقة! أمّا طفل البسطة، فهـــو ابن أبي طنوس، المعروف باستهلاكـــه للشاي، فيما يمثّل أبي ضبـــع الليل «الأزعر»، إذ يطالب بائع «اليانصيب» بثمن ورقته الخاسرة، أمّا عادل – المعادل الرمزي للحسن – فيلعب دور الصحفي، أي دور المُثقف!

حسنـــاً.. ألسنا بصدد تشكيل مكان يتماهى بالمكان الواقعيّ، ليطلق الحسن فيه شخوصه مـــن العمال المياوميـــن «الفاعل» وعمال الإسمنـــت... إلخ، إلى جانـــب أصحاب المحلات،

والشخصيـات «الكاراكتـر» التي تعطي لأيّ مـكان ملمحه الخاص؟! علـى هذا هل نجافي الحقيقـة إن زعمنا أنّ الحسـن يروم التقاط الحياتي في احتدامـه وتنوّعه، بكلّ ما فيه من ثراء وتشظّ، على نحو تصعب عمليّة الإحاطة به. هذا هو الإطار العام للرواية، التي ستتنطّح للتفاصيل، ولكن أليست الشياطين تسكن تلك التفاصيل؟! وهل يمكننا الإمساك بنبض الحياة على إيقاعها المتنوّع؟!

بتحرّي ما سبق سنقع على تقانات قابلة للنقاش، وليس للتسليم بها، فمرور الحسن بالفرات يحيـل على تقانة النبذ والمرجعيّة، فقد غـادر الحسن بلدته الفراتيّة «تل العمارنة» إلى دمشق في عملية نبذ، لكنّها – على بعد الشقة – لا تزال تحكمه بوصفها مرجعية! وإلاّ فلماذا ذكريات بعينهـا تعود إليهـا؟! ذكريات تتعلّق بعادات وسلـوكات ظلت خلفه! ثمّ مـاذا عن القصّ داخل القصّ؟! قد وُجِدَ الكاتب داخل العمل بضمير المُتكلّم، متلبّساً شخصيّة الصحفي عادل، فهل نحن بصدد هذه التقانة، أو أنّنا أمام سارد عليم يمرّ بالمكان والزمان والشخوص ليُقدّمهم لنا، غير أنّه ينسى نفسه، لنكتشف وجوده غير المسوّغ فنيّاً أحياناً؟! ومَن هو المدير الغامض المعني بإيصال الرسائل إليه على لسان عادل؟! ثم إنَّ تعدّد الضمائر تسوس النصّ بوصفها تقانة ثالثة، ابتـداء بمقاطع السرد التي يلعب فيها الحسن دور السارد العليم، وذلك عبر الفعل الماضي، إذ يحيلنا على ضمير الغائب الشهير «هو»، وانتهاء بضمير المتكلم إذ يحضر ليكسر رتابة السرد، ويحيلنـا على أنماط مُتعدّدة منه، هذا هو الحال مع ضمير المخاطب أيضاً، أو حاله في اللعب عليهما معاً، على ألّا يُفهم من كلامنا بأنّ السرد قد استنفد مهامه، ذلك أنّ الشكلانيّين الروس – تشيرنشيفسكي مثالاً – ينظرون إليه بوصف بنية مُعقدّة تحكم زاوية الرؤية، وعلاقة الأجزاء بعضها ببعض، ثمّ علاقتها بالكلّ، فإذا أحسنت التوليفة، جاء العمل في منتهى الجمال!

أمـا التقنيّة الرابعة فهي التقطيع المشهدي، ذلك أنّ الحسن ينفّذ مونتاجاً متعدّداً يحيلنا علـى شخوص قد لا تكون ثمّة علاقة واضحة بين كثيرٍ منهم، لكنّ المكان يجمعهم، على هذا سيغامـر بالاشتغال على غير كادر، من محل التوابل إلـى بائع «اليانصيب» إلى بسطة الشاي فالمحرسـ... إلخ! والكادر – هنا – يجمع بيـن التشكيل والرؤية السينمائيّة، إذ يحضر طفل البسطـة وأبو طنوس وضبـع الليل وأبو فانوس...، ليقدّم الحسن صـورة المكان كما أسلفنا، فيقـف بالقـاع الاجتماعيّ، من غير أن يسهو عـن بقية الشرائح، ما أتاح لـه الاشتغال على تـوازٍ وتضاد، كنّا قد أتينا عليهما إذ تذهب بنا شخصيـة أبو طنوس وطفل البسطة إلى توازٍ إيجابيّ – علاقة أب بابنه على ما فيها من قسوة – في حين تحيلنا شخصيتا أبو الضبع وبائع

اليانصيب على تضاد سلبيّ، لكنّ الجزم بهذا الرأيّ - أو بغيره - سيتعدّد بتعدّد القراءات، على هذا قد نبحث به في خواتيم هذه القراءة، ثمّ إنَّ علاقة الشخصيات بالمكان حضور تجلّت لنا على غير شاكلة، ما أسّس لحضورٍ واقعيّ بامتياز في باب الجابية... واقعيّ يروم إقناع القارئ بواقعيّته، ومن ثمّ علاقته بسوق السريجة على سبيل التمثيل، لكنّ تمظهره عند السارد العليم ارتقى به إلى حضور نفسي مسوّغ أحياناً، فيما لا نستطيع التماس العذر له في أحايين أخرى، فضلاً عن حضور سحريّ خجول طرح نفسه في غير مطرح، لذلك بدت تلك الأمكنة نداً لأبطالها، حتى إنّها كادت تتحوّل إلى فضاء روائيّ! بل إنّها أدّت دور البطولة، ولاسيّما إذا تذكرنا بأنّ مفهوم البطولة لم يعد يتعلق بعدد الصفحات التي يحتلها، بل بتأثيرها في الحدث، أي بمدى فعّاليتها في رسم هذا الحدث، على هذا سنغامر قليلاً، لندعي أنّ العمل عمل مكان أوّلاً.. عمل مكان وتفاصيل!

إنّنا إذ نتحرى مدى نجاح الحسن - في ضوء ما تقدّم - قد نشير إلى أنّ متنه ينقسم إلى بابين رئيسيّين يشكّلان العمل بكلّيته، الأول يحمل اسم «سيرهم المأثورة» ويضم أحد عشر عنواناً فرعياً، والثاني يحمل اسم «مآل أخير» ويضم عشرة عناوين فرعية، لنشير إلى أنّ ما تقدّم هو عبارة عن مُمهّدات لا أحكام قيمة!

على هذا يتابع الحسن سرده في «تحت ضوء الشمس، ليأتي على علاقة أبي طنوس بابنه طفل البسطة، تلك العلاقة التقليديّة، التي لا تخلو من الزجر. إنّ أبا طنوس يتفكّر في زيجة ثانية، فيما يتذكر الطفل خالته، وهي تحدثه عن خاله حماد الحسان، الذي جاء ليصلح بين أمّه وأبيه، وكيف أتخمته الجدة بالمتة، هذا إذا وضعنا تلخيص جزء من المتن في مقاصدنا، ذلك أنّ الوقوف على التفاصيل كلّها سيتعذر، لماذا؟!

في الجواب سنزعم أنّنا إزاء اشتغال يتشبه بعمل الحسن السابق «أبعد من نهار» وهذا يحيل على الوقوف باليوميّ. على هذا لن ننكر ما لليوميّ من إغواء، لكنّ كثيره عارض، ولذلك يجب أن نُعْمِل مبدأ الحذف والاصطفاء فيه، فنصطفي الجوهريّ، ونحذف العارض، وإذا كان حلم العودة إلى الجولان قد شكّل رابطاً يجمع حوله شخوص «أبعد من نهار»، أي إنّه وقف بشخصيّات إشكاليّة أجمعت على غاية واحدة، إلّا أنّ تكرّر التجربة في رواية «في حضرة باب الجابية» يطرح سؤالاً آخر: هل سيتمكّن المكان - الشبيه بالواقعيّ- من تشكيل رافعة لشخوصه في عمله هذا؟!

إنّ قــراءة المتــن ستضعنا أمام شخوصــ تنمو بالعرض لا بالطــول، وكأنّنا نقف بمقاطع عرضانيّة لها، لتتوزّع على طول العمل، ذلك أنّه يقف بعشرات الشخوص في الصفحة الواحدة، مــا يجعــل تتبّعها محالاً، ما أكرهنا على التمثيل للكلّ بالجــزء، على نحو يعتسف القراءة في العمــل، ويقدّم عنه صورة منقوصة، لنخلص إلى أنّ أيمن الحسن قدّم عملاً تجريبياً بامتياز، فحالفه التوفيق غير مرة، ولو أنّه اشتغل على شخوصه بشكل مُغاير، لتحقق له إنجاز عمل من مستوى آخر، عمل ينضوي على نقاط تقاطع واضحة وبؤر تفجير تنير المشهد الروائيّ، لهذا جاءت النهاية على مقولات مأثورة ومُقتضبه، أي على نهاية مفتوحة، ذلك أنّ إغلاق الشخوص دراميّــاً لــم يكُ مُمكناً، لنخلص إلى أنّنا قدّمنا قراءة من قراءات كثيرة، فيها كثيرٌ من الذاتي، على هذا فهي تحتمل الخطأ كما تحتمل الصواب، ولننتهي إلى أنّ الحسن وضع عملاً يستحق أكثر من قراءة بين أيدينا، ما يقتضي التنويه به!

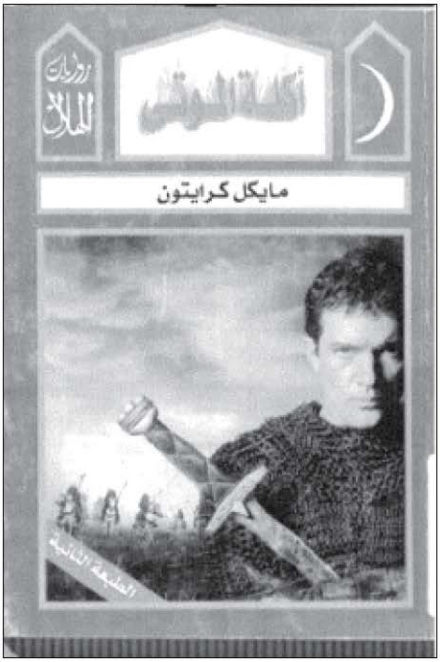
❁ ❁ ❁

قراءات

الاختراق الثقافي المزدوج

رواية «أكلة الموتى»

د. رؤى قداح



حين قرأنا رسالة ابن فضلان بتحقيق حيدر محمد غيبة التي دمج فيها نصّين متعارضين، أولهما: رسالة ابن فضلان سفير المقتدر العباسي إلى بلاد الصقالبة التي حققها سامي الدهان، وثانيهما: ترجمة «غيبة» لرواية «أكلة الموتى» للكاتب الأمريكي مايكل كرايتون التي صدرت عام (١٩٧٤م)(١) أدركنا أن غيبة قدَّم لنا نصاً إشكالياً مشكوكاً في أصالته، وأن النص الأمريكي قد ضلله فظنه المخطوط الأصل لرسالة ابن فضلان، وتغافل عن الأدلة التي أثقل بها النص، وقد جهرت جميعها بأن ما ترجمه عن (كرايتون) ما هو إلا نص روائي حديث ذو طابع غنائي ملحمي غايته الانتصار لحضارة الفايكنج. وقد رسّخ وقوفنا على الترجمة المصرية لرواية «أكلة الموتى» قناعتنا بأن عمل

كرايتون ليس إلا ترجمةً لمخطوطات جمعها الإسكندنافي «بير فراوس دولوس» الأستاذ في جامعة أبسالا، وبأن كرايتون تبناها، وقدمها في قالب روائي لأنها توافق رؤيته العدائية للحضارة العربية الإسلامية، وموقفه السلبي منها، وقد رأى فيها شهادة عربي مسلم على انهزام حضارته الهشة، ولذا ساق البراهين في المقدمة والحواشي لدعم أطروحته تلك. لكن عبارة وردت في أثناء حديث برنارد لويس عن الثقافة العالمية المتبادلة في كتابه «الإسلام والغرب» زلزلت قناعتنا تلك، وأثارت شكوكنا حول الرواية الأمريكية، وفي هذه العبارة يقول لويس: «فمن الجيد أن يكون على تلامذتنا أن يدرسوا المعلقات، ومن الجيد أيضاً أن يكون على الطلاب العرب دراسة «بيولف» Beowulf»[٢]. وفي الحاشية ذَكَرَ مترجم الكتاب أن «بيولف» هي أقدم قصيدة ملحمية مكتوبة بالإنكليزية، وتقع في أكثر من ثلاثة آلاف بيت، وقد كتبت في المنطقة الإسكندنافية، وسميت بذلك نسبة إلى بطلها. وهاتان الإشارتان دفعتانا إلى العودة إلى الأدب الإنكليزي بحثاً عن ملحمة «بيولف»، بغية التحقق من وجود أيّ صلات بينها وبين رواية كرايتون[٣]، وقد وجدنا لها ذكراً تفصيلياً في كتاب «قصة الحضارة»، أورده ديورانت في أثناء حديثه عن الأثر الإسكندنافي العميق في الحضارة الأنجلوسكونية ونتاجها الأدبي، وقد هالنا ذاك الشبه بين ملحمة «بيولف» ورواية «أكلة الموتى»، وتلك العلائق العميقة الوطيدة بين النصين.

ذكر ديورانت أن قصيدة «بيولف» هي أطول القصائد الأنجلوسكسونية وأنبلها، ولذا يحتفي بها البريطانيون ويحفظونها في المتحف البريطاني ضمن مخطوطة ترجع إلى عام (١٠٠٠م). وقد نظمت بين القرنين السابع والثامن الميلاديين، بلغة سكسونية، وعدد أبياتها (٣١٨٣) بيتاً، وأحداثها تدور حول الأمير «بيولف» الذي قَدِمَ من أرض الجيت جنوبي السويد مع بعض المحاربين إلى الدانمارك لتحرير ملكها «هروثجار» من التنين «غرندل»، وقد تمكن «بيولف» مع رفاقه من قتل «غرندل» وأمه، ثم عاد إلى أرض الجيت ملكاً، وبعد خمسين عاماً ظهر تنين ثالث كان على «بيولف» قتله، لكنه أصيب إصابة بالغة، فساعده رفيقه «ويجلاف» على قتله، ثم مات «بيولف» ميتة الأبطال، وأُحرِقت جثته على طريقة أهل الشمال. وقد أشار ديورانت إلى طابع القصيدة الوثني الإسكندنافي الخالص[٤].

ترجمت قصيدة «Beowulf» من الأنجلوسكسونية إلى الإنكليزية عدة مرات، وبعد أن أُنقِذَت في القرن الثامن عشر من النار نسخت، وعنونت، ودخلت إطار الدراسات الأكاديمية بوصفها أحد أهم النصوص التراثية في الأدب الإنكليزي القديم، وتمحورت دراستها حول

الاهتمــام بالجانب اللغوي المتعلــق بمعرفة المفردات والقواعــد الأنجلوسكسونية، ودراسة الجانب الفلسفي فيها، فضلاً عن دراسة القصص والأساطير الخاصة بالشماليين.

ويــرى المترجم أن الشاعر في قصيــدة «بيولف» نطق بالمبادئ الأولى لرمز الشرف عند المحارب الشمالي، أي إنّه من الأفضل أن تنتقم للناس الغاليين أكثر من أن تنغمس في الحداد. أما الوحوش الثلاثة الذين لعبوا دور الشيطان في القصيدة، وكان على «بيولف» القضاء عليهم في صراعاته معهم - وهم غرندل الذي كان يتحرك في الظلام كالكلب نفسه، وأمه المترهلة التي تتحرك في الماء كالفقمة، والتنين الملتف على الذهب فوق الصخور- فقد استُدّعُوا في النص الشعري لاختبار قوة «بيولف» الجسدية، وإظهاره رمزاً بطولياً شمالياً. وتلك الصراعات الثلاثــة ما هي إلا تمثيل لثلاثة أقدار ترتبط بمسارات تاريخية تخص أهل الشمال، وآخرها الصــراع الذي يمثل الذروة الثالثة التــي تنذر بموت البطل الشمالي «بيولف» بعد قتله التنين ليصبح شعب الجيت بلا بطل ولا ملك(٥).

إن مقارنــة بسيطة بين رحلــة ابن فضلان القسرية إلى الشمــال الأوروبي الواردة في نصــ كرايتون، وقصيــدة «بيولف» تثبت أن ما قدمه كرايتون ليســ إلا قصة «بيولف» بعد أن جردهــا من كل ملامح الأسطرة، وحوّلها إلى قصة واقعية مما أدى إلى ظهور تعديلات تبــدو جلية لا تحتاج إلى براهين؛ فالمكان في القصيــدة والرحلة هو قصر «هوروت» في أرضــ الدانماركيين، والملــك في النصين هو «هروثجار» الــذي اندفع «بيولف» ليخلصه مــن خطر يتهدده وهــو الوحش الأسطوري «غرندل» القادم مــن المستنقعات، حيث الماء والرطوبــة والعتمة والضباب وأمه، وقد تحول فــي نص كرايتون إلى «الوندول»، وهم بشر وحشيون، يعبدون أمهم المتوحشة في الكهوف والمستنقعات، ويغطون رؤوسهم وأجسادهم برؤوس الدببــة وفرائها، والبطل في القصيدة هو «بيولف - Beowulf» ملك الجيت الذي أتى مع محاربيه من جنوبي السويد إلى الدانمارك لإنقاذ الملك، وهو نفسه البطل الشمالي «بيولــف» الأمير ابــن ملك يتلام الذي استدعــي من مكان وجوده مع قبيلــة الروس على نهــر الفولغا لإنقاذ الملك روثغــار مع رفاقه المحاربين. والتنين الــذي قتله «بيولف» في القصيــدة ثــم مات، ظهر أيضاً في نص كرايتون، لكنه لم يكــن إلا رجالَ الوندول يحملون بأيديهم المشاعل لحرق قصر هوروت. أما صراعات «بيولف» في نص كرايتون فهي نفسها صراعــات «بيولف» في القصيدة بعد نزع ملامح الأسطــرة من الحدث والشخصيات كما ذكرنا، وتحويلها إلى صراعات واقعية يمكن أن تُصدّق، مع إعادة ترتيبها في نص كرايتون،

وحرمـان «بيولف» من الحكم الملكي الذي حظي به في قصيدة «بيولف- Beowulf»؛ ففي القصيدة قتل «بيولف» غرندل، ثم أمه، ثم تولى الملك، وبعد خمسين عاماً قتل التنين الأسطوري، أما في الرحلة فقد واجه «بيولف» الوندول الذين قدموا على شكل التنين الكورغون في أول صراع بينهما انتقاماً للمعركة الأولى، ثم قتل أم الوندول في كهوف الرعد داخل المستنقعات، ومن بعدها قضى على الوندول جميعاً عندما أتوا للانتقام لأمهم، ومات متأثراً بجرح أصابته به أم الوندول قبل موتها. وهذا يعني أن ما قدَّمه كرايتون في نصه الروائي في واقع الأمر لم يكن ما جمعه «بير فراوس دولوس» من مخطوطات، وإنما كان مزيجاً من فقرات منتقاة من نص تراثي مشرقي هو رسالة ابن فضلان، وآخر أنجلوسكسوني، هو ملحمة «بيولف» المشهورة.

إن هذه الحقيقة الصادمة جعلتنا نتوقف متسائلين عن تلك الرواية الإشكالية التي عالجت نصاً تراثياً غربياً مهماً؛ إذ هل يعقل أن الغربيين غفلوا عن حقيقة النص، وهم جميعاً يعرفون قصيدة «بيولف»؛ أو أن الترجمات العربية للرواية جاءت ناقصة؟

إن شهرة قصيدة «بيولف» في الغرب، ويقيننا بمعرفة الغربيين حقيقة نص كرايتون، فضلاً عن وجود فروقات طفيفة بين الترجمة المصرية للنص وترجمة غيبة، كلها أمور دفعتنا إلى العودة إلى النص الأمريكي لرواية «أكلة الموتى Eaters of the dead» بحثاً عن دليل ما لم يرد في الترجمات. وبالعودة إلى النص الأمريكي لرواية «Eaters of the dead»(٦) الطبعة الصادرة عام (١٩٩٧م)، فوجئنا بتصريح كرايتون في نهاية الرواية بأنه قدم نصاً مزيجاً من رسالة ابن فضلان، وقصيدة «Beowulf»، وقد أصابنا هذا التصريح أوّل وهلة بخيبة أمل شديدة، إذ شعرنا بأن جهدنا الذي بذلناه في تفنيد براهينه والبحث عن حقيقة نصه قد ذهبت أدراج الرياح، لكن قراءة متعمقة لتصريحات كرايتون جعلتنا نتيقن أنّا أصبنا في كل ما ذكرناه عن نصه، وفي قراءتنا لأطروحته الفكرية، وأن هذا التصريح المؤرخ بكانون الأول (١٩٩٢م)- ولا نعرف متى أعلنه كرايتون أول مرة- يضاف، في واقع الأمر، إلى ادعاءاته التي بدأت مع تأليفه الرواية عام (١٩٧٤م)، ويبدو أنها لن تنتهي، فعلى الغلاف الخارجي الأول ورد عنوان الرواية واسم مؤلفها، دون ورود أيّ عبارة توحي بارتباط هذه الرواية برسالة ابن فضلان، أو بقصيدة «بيولف»، وعلى صفحة الغلاف الداخلية ورد الآتي:

EATERS OF THE DEAD

The Manuscript of Ibn Fadlan, Relating his Experiences with the North men in A. d 922

وترجمته: «أكلة الموتى. مخطوطة ابن فضلان، يروي تجاربه مع رجال الشمال في عام ٩٢٢ للميلاد». وهذا تصريح بأن الرواية هي مخطوطة ابن فضلان، مع إشارة إلى تركيزها على رحلته إلى بلاد الشمال. وعلى الغلاف الأخير ورد مقطعان تعريفيان صادمان، أولهما ذكر فيه الآتي:

«in A. D 922 Ibn Fadlan, the representative of the ruler of Bagdad, city of peace, crosses the Caspian sea and journeys up the valley of the Volga on mission to the king of Saqaliba. Before the arrives, he meets with Buliwyf, powerful Viking chieftain who is summoned by his besieged relatives to the North. Buliwyf must return to Scandinavia and save his countrymen and family from the monsters of the mist».

وترجمته: «في عام ٩٢٢م عبر ابن فضلان الممثل الدبلوماسي لحاكم بغداد -مدينة السلام- بحر الخزر مرتحلاً شمالاً إلى وادي الفولغا للقيام بسفارة دينية إلى ملك الصقالبة، وقبل الوصول التقى بـ«بيولف» زعيم الفايكنج المفعم بالحيوية، الذي استدعي من أنسبائه المحاصرين في الشمال. وكان على «بيولف» أن يرجع إلى إسكندنافيا لإنقاذ رجال بلاده وعائلاتهم من وحوش الضباب». وتحت هذا المقطع، ورد مقطع ثانٍ، ذُكر فيه الآتي:

«Eaters of the dead is a stunning adventure in the tradition of Beowulf, taking the reader to a mysterious land where the day's length does not equal the night's….. where after sunset the sky burns in streaks of colour…. Where Buliwyf and his band of the brothers must lock in mortal combat with the dark, hairy brutes who threaten to empty the land».

وترجمته: «أكلة الموتى مغامرة مذهلة في استمرارية القيم والمعتقدات الخاصة بـ«بيولف»، تأخذ القارئ إلى أرض تكتنفها الأسرار، حيث طول النهار لا يعادل طول الليل، وحيث تتوهج السماء بعد الغروب ببريق الألوان، حيث على «بيولف» وجماعته أن يتحدوا ويثبتوا في صراع مهلك مع الوحوش السوداء المكسوة بالشعر، التي تنذر بجعل الوطن غير آهل».

وهذان المقطعان اللذان يعرّفان بمضمون الرواية يثبتان ذاك المزيج الذي قدمه كرايتون، وإن كان قد أوحى في المقطع الأول بأنه يقدم مخطوطة ابن فضلان، في حين أوحى في

المقطع الثاني بأنه لا يقدم «بيولف»، وإنما يقدم قصة مستوحاة منها تثبت انتقال المعتقدات والعادات والقيم البطولية الواردة في قصيدة «بيولف» إلى أجيال شمالية لاحقة. وفي نهاية الرواية أورد تصريحه المضلل تحت عنوان:

«A FACTUAL NOTE ON EATERS OF THE DEAD»[٧]، وترجمته: «ملاحظة واقعية «حقيقية» على أكلة الموتى».

في هذا التصريح ذكر كرايتون أن غايته الرئيسة من كتابة روايته عام (١٩٧٤م) هي إثبات وجود أحداث حقيقية بشرية اتكأت عليها قصيدة «بيولف» ذات الطابع الأسطوري، تماماً كما فعل باحثون آخرون عندما أثبتوا الأصول الواقعية لبعض الملاحم والأساطير كالإلياذة، لكن تحقيق هذه الغاية عن طريق إبداع عمل حديث كان أمراً متعذراً وغير منطقي، وبعد بحث طويل توصل كرايتون إلى فكرة العودة إلى الوراء وافتراض وجود مخطوطة تتضمن تقريراً كتبه شاهد عاين الأحداث ودونها، دون أن يعرف قيمة ما دوّن وأهميته. وإذا كان كرايتون عاجزاً عن العثور على هذا الشاهد في نص القصيدة، وعاجزاً عن اختراعه، فإنه بالتأكيد قادر على اكتشافه. وفكرة المخطوطة هذه أعجبته فبدأ بالبحث عنها، على حد زعمه وادعائه، ثم توصّل إلى أمر مهم، وهو أن يكون ذاك التقرير من إنتاج شخص غريب لايمثل جزءاً من تلك الحضارة، وأن يكتب تقريره بموضوعية كي يكون ذاك التقرير أكثر إفادة. ولكنه تساءل من يكون ذاك الغريب، ومن أين سيأتي؟ ثم تذكر أنه عرف سابقاً شخصاً عربياً يتمتع بهذه الصفات، وهو ابن فضلان الذي رحل إلى الشمال، وتحديداً إلى حيث ما يعرف حالياً بروسيا، والتقى بالفايكنج، وكتب تقريراً من أقدم التقارير في وصفهم. وذكر كرايتون أنه اطلع- حين كان طالباً- على بعض الأجزاء من مخطوطته، ووصفه بأنه يمتلك أسلوباً خاصاً، وصوتاً بارزاً غير قابل للتقليد، فضلاً عن أنه غير متوقع، وافترض أن ابن فضلان لن يمانع بعد مضي مئات السنين من المشاركة في رحلة جديدة، وأن يكون شاهداً على أحداث قادت إلى ملحمة «بيولف» الشعرية، وكي يكتمل ادعاؤه بيّن أن مخطوطة ابن فضلان الكاملة كانت قد ترجمت إلى الروسية والألمانية ولغات أخرى، لكن مقاطع منها فحسب ترجمت إلى الإنكليزية. وقد جمعها وأضاف إليها تعديلات ضئيلة في الأجزاء الثلاثة الأولى من «أكلة الموتى»، ثم أكمل كتابة الرواية بأسلوب المخطوطة ليحمل ابن فضلان إلى بقية رحلته الخيالية، ثم أضاف إليها بعض التعليقات والحواشي المتحذلقة.

أكمل كرايتون اعترافه ليصل إلى درجة الوقاحة حين وصف عمله بأنه كان لعبة صعبة جداً، وأنه كان أشبه برسم خط بين الحقيقة والخيال، وقدّم مثالاً على تلك الصعوبة، وهو أن «بير فراوس دولوس» الأستاذ الدانماركي الذي نسب إليه النص بأكمله، وادعى أنه قدم ترجمـة إنكليزية لنصـه- هو مجرد كلمات لاتينية تعني حرفيـاً «من قبل خداع الخداع»، يقول كرايتون:

«I had played the game too hard while I was writing, I felt that I was drawing the line between fact and fiction clearly, for example, one cited translator, per fraus- Dolus, means in literal latin «by trickery- deceit»(8).

ولأنـنـا أدركنا أننا نتعامل مع نص مـن إنتاج كاتب أمريكي مدّعٍ يراوغ ويتحايل فقد صرنا عاجزين عن تصديق ما يتفوه به من تصريحات أو غيرها، ولذا عدنا إلى معجم أكسفورد بحثاً عـن كلمات قريبة من «per Fraus Dolus» فوجدنا أن كلمة «per» تستخدم بمعنى (بوساطة، أو عـن طريـق، أو بوسيلة)، أما كلمتـا «Frous Dolus» فلم نعثر عليهمـا في المعجم، وإنما عثرنـا على كلمة قريبة جداً منهما، وهـي «Fraud» وتعني: (غش، ونصب، وتدليس، وتزوير، واحتيال)، وكلمة «Fraudul»، وتعني: (غشاش ومخادع ومزور وخداع)(٩).

اعترف كرايتون بأن بقية الرواية – وهو يعني الرحلة الشمالية لا الفصول الأولى المأخوذة عن ياقوت الحموي- متضمنةً المقدمة والنص والحواشي والنقد المتصل بالكتاب والتعريف ينبغي أن تُعرض كلها بعدّها خيالاً. وما فاق اعترافاته وقاحة استغرابه العجيب في الختام من استقبـال النقاد الغاضب لروايته، وكأنه دنس نصباً تذكارياً، فالكاتب الأمريكي المراوغ لم يرَ فـي تلاعبه بالنصوص التراثية أمراً مثيراً للغضب لأنه في رأيه مجرد لعبة. وإذا كان النقاد الغربيون قد أغضبهم تلاعبه بقصيدة «بيولف»، مع أنه قدم في نصه صورة مشرقة لحضارة الفايكنج، فكيف لنا أن نقبل نصه، وقد سعى جاهداً إلى تشويه الحضارة العربية- الإسلامية، وتحويلهـا إلـى مسخ؟! وهل لنا بعـد كل ما عرضناه من حيله أن نصـدق ما ذكره عن غايته الرئيسة من كتابة روايته، وحديثه عن مخطوطة ابن فضلان؟ إن الإجابة بالقطع: لا.

إن وقوفنـا المطول على رواية «أكلة الموتـى» جعلنا نخلص إلى القول الفصل فيها، وهو أن كرايتـون لم يرد البحث عن الأصول الواقعية لقصيدة «بيولف» كما زعم، وإنما أراد تقديم أطروحتـه القائمة على إعـادة النظر فيما يسمـى بالحضارة الشرقيـة، ولاسيما العربية-

الإسلاميـــة، وإعادة النظر فيما يسمى بالبربرية الأوروبية ممثلة بالفايكنج، والانتصار للثانية علـــى الأولى. وهكذا تمكن من خلال روايته القائمة على دمــج نصين تراثيين: أولهما عربي إسلامي، وثانيهما وثني أنجلوسكسوني (ذو أصول إسكندنافية) من تحقيق عدة أهداف:

أولهـا: خلق (فنياً) ثنائية سلب جديدة، هي «الذات الأوروبية الشمالية الفايكنجية الوثنية التـــي تمثل حضارة الجوهر الغنية بمعاني البطولة والشرف ≠ الآخر العربي المسلم الموحّد المستلـــب الضعيف المنهزم الذي يمثل حضارة شكلية مفرغـــة من معاني البطولة والأصالة والشرف». وهي ثنائية أرجعها كرايتون زمنياً إلى العصور الوسطى التي شهدت ظهور النصين «نصـــ ابن فضلان، ونص قصيدة بيولـــف»، وهي بذلك تعاصر ثنائيـــة السلب التي صنعتها أوروبا القروسطية، وعبرت من خلالها عن ضعفها وخوفها من تهديد الإسلام لها، هي «الذات الأوروبيـــة المسيحيـــة المهددة بالإسلام بعـــد أن فقدت سواحل المتوســـط ≠ الآخر العربي المسلـــم العنيـــف الشبق الوثني». وكأن كرايتون أراد من خـــلال خلق هذه الثنائية أن يقول إن ما عجزت أوروبا القروسطية المسيحية عن فعله من انتصار على الحضارة العربية- الإسلامية المزعومـــة حققته تجربة احتكاك مع حضارة الشمال الوثنية، وتلك التجربة فضحت هشاشة الحضارة العربية الإسلامية وضعفها.

وثانيهـا: قـــدم أطروحة الصراع نفسهـــا التي وجدناها عند لويـــس وهنتنغتون، وإن كان كرايتون أكثر جراءة، بل وقاحة أيضاً في طرحه. وذاك أمر طبيعي، لأن لويس وهنتنغتون التزما خطابـــاً منضبطاً فرضه عليهما مجالاهما الفكري والسياســـي، وهو ما جعل لويس مضطراً للاعتـــراف مرات كثيرة بتفوق الحضارة العربية- الإسلاميـــة[١٠]، وما جعل هنتنغتون يعترف مكرهـــاً بمسؤولية الغرب إلى جانب الإســـلام عن استمرارية الصراع[١١]، وإن كان بالطبع أقل موضوعيـــة من لويس. أما كرايتون فقد كان حراً إلى درجة الوقاحة في طرحه، لأنه ببساطة اختار عالم الخيال.

وثالثهـا: أكسب الثنائية التي خلقها من رحم العصور الوسطى راهنية واستمرارية متجددة، حين قدمها في رواية خيالية حديثة، محققاً بذلك انفتاحها على ثنائية الصراع الأحدث التي طرحهـــا هنتنغتون، هـــي «الغرب ≠ الإسلام»، ولاسيما أنه أصر علـــى نشر هذه الثنائية على نطاق واسع من خلال تقديم روايته في عمل سينمائي، أنتجه بنفسه في التسعينيات من القرن الماضي، وأطلق عليه اسم «المحارب رقم ١٣» إشارة إلى ابن فضلان، وهذا برهان جديد على

أن رحلة ابن فضلان القسرية إلى الشمال وتحقيق عملية استلابه، وانهزام حضارته كانت الغاية الحقيقية لكرايتون. والمثير للانتباه في هذا العمل السينمائي هو تغييب اللغة التي تعد مشكلة حقيقية في نص كرايتون، فضلاً عن أن صورة ابن فضلان المستلب كانت أقل حدة، وقد حُذِفَت العبارات التي تحقر العرب والمسلمين وحضارتهم وإلههم من نص الفيلم. وذاك أمر طبيعي، فالشريحة التي قُدِّمَ لها النص الروائي أضيق من الشريحة الواسعة التي قُدِّم لها الفيلم السينمائي، وأعلى ثقافة. ولا شك في أن كرايتون الذي قَدَّم في فيلمه الرؤيا الأمريكية للحضارة العربية- الإسلامية من خلال ابن فضلان كان في غنى عن خلق حالة استفزاز لا تُحمد عقباها عند جمهورٍ مسلم عريض(١٢).

❀ ❀ ❀

الهوامش

(١)- ابن فضلان، رسالة ابن فضلان مبعوث الخليفة العباسي المقتدر إلى بلاد الصقالبة عن رحلته إلى بلاد الترك والخزر والصقالبة والروس وإسكندنافيا (٩٢١- ٩٢٤م)، جمع وترجمة: حيدر محمد غيبة، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب العالمي، ١٩٩٤.

(٢)- برنارد لويس، الإسلام والغرب، ترجمة: فؤاد عبد المطلب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧. ص ١٩٤.

(٣)- عثرنا على دراسة لرواية «أكلة الموتى» نشرها محمد ناصر الشوكاني في جريدة الرياض، وفيها ذكر حضور آثار جلية من ملحمة «بيولف» في نص الرواية، لكنه عد هذا الحضور ضرباً من التناص. انظر: جريدة الرياض اليومية، العدد ١١٩٠٣، الخميس١ ذو القعدة،١٤٢١ السنة ٣٧، من ضبابية الرؤية إلى رسم الأصوات، د. محمد ناصر الشوكاني.

(٤)- ول ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة: محمد بدران، دار الجيل، بيروت، دون تاريخ. الجزء ١٤، ص ٢٨٢-٢٨٣.

(5)- Beowulf, translated by Seamus Heaney, copyright © 2000 by Seamus Heaney, printed in the United States of America, 1999. the Intro.

(6)- EATERS OF THE DEAD, MICHAEL CRICHTON, Published by Arrow Books in 1997, printed and bound in Great Britain by cox & wyman lid, Reading, Berkshire.

(7)- Eaters of the dead, p. 182.

(8)- Ibid, p. 185.

(9)- THE OXFORD ENGLISH- ARABIC Dictionary, p. 470- 896.

(١٠)- لويس، الإسلام والغرب، ص ٢٨- ١٨٩- ١٩٧- ١٩٨.

(١١)- صموئيل هنتنغتون، صدام الحضارات، ترجمة: طلعت الشايب، سطور، ط٢، ١٩٩٩. ص ٣٤٣.

(١٢)- يبدو أن السينما الأمريكية لم تتصرف في السنوات الماضية إلى حشد طاقاتها الإنتاجية والفنية الفذة في سبيل ترسيخ صورة شبه أسطورية للبطل الأمريكي الفردي وحسب، وإنما انشغلت أيضاً بتشويه صورة البطولة عند الشعوب الأخرى، وإن كانت غربية أو محسوبة على الغرب. ويبدو أن صنّاعها أيضاً لم يوفروا حتى ملحمة «بيولف» البطولية الأنجلوسكسونية؛ إذ عُولِجَت سينمائياً في فيلم هوليودي حمل اسم «Beowulf» وفق رؤية أمريكية كانت في ظاهرها وفية للنص المفعم بالملامح الأسطورية، لكنها أحدثت تعديلاً جوهرياً؛ إذ جعلت البطل الأسطوري بيولف مخادعاً كاذباً ومدعياً. وقدمت أم غرندل امرأة فائقة الجمال، أغوت بيولف حين جاء إلى المستنقعات ليقتلها، فضاجعها، وأعرض عن قتلها مقابل أن يبقى ملكاً مدى الحياة، وعاد إلى قومه يخبرهم أنه قتل أم غرندل، وبعد سنين طويلة من الملك والمجد المبني على البطولة الزائفة كان عليه أن يواجه التنين الذي لم يكن إلا ابنه «ثمرة الخطيئة» التي ارتكبها مع أم غرندل، ومات بيولف بعد أن قتل بيده ابن خطيئته، وأدرك شعبهُ بطولتَه الزائفة، مخلفاً الملك لصديقه «ويجلاف» الذي كان مهدداً هو الآخر بارتكاب الخطيئة لتعرضه لإغواء أم غرندل وفتنتها.

❀ ❀ ❀

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

القضايا النَّقديّة في رسائل إخوان الصفاء وخلّان الوفاء



كتاب جديد صدر مؤخراً عن الهيئة العامة السورية للكتاب، تقول مؤلفته «آلاء ياسين دياب» في المقدمة:

«ومما يحمل على هــذه الدراسة أن رسائل إخوان الصفاء لم تدرس بمنظارٍ نقدي، فمعظم الدراسات التي تناولت رسائل إخــوان الصفاء كانت تدرس الرسائــل من خلال رؤية أدبية أو لغوية أو فلسفية أو عقدِيّة...».

«إخــوان الصفاء وخلان الوفاء» جماعة معروفة بمفهومها ومعناهـــا الواسعين غير الدقيقين، عنــد بعض العامة، لذلك أفرادهـــا ورسائلها وأدبياتها في العلم والدين والفلسفة، ليست على جانب كبيرٍ من الفهم والتفهم عند كثير من الخاصة.

نجد في هذا الكتاب إماطة واستجلاء واستشفاف معلومات جديــدة عن «رسائل إخوان الصفاء وخــلان الوفاء» ولاسيّما القضايا النقديــة التي عالجتها، منها: الصدق والكذب في الشعر، والنزعة العقلية في الشعر، والخيال في الشعر وغيرها.

مذكرات إلى رئيس مجلس الوزراء السوري (١٩٩٠- ١٩٩٨م)



كتاب من نوع خاص ومهمٍّ، صدر حديثاً عن دار بعل في دمشق.

تأتي خصوصية الكتاب أنّه مدوّن بقلم الدكتور «جورج جبّور»، كاتب سياسي ورئيس الجمعية السورية للعلوم السياسية (قيد التأسيس).

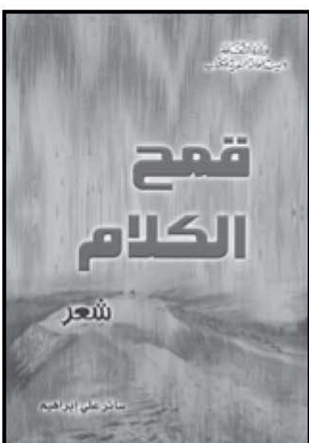
أمّا أهمية الكتاب، فتكمن في موضوعه الذي يشتمل على المذكرات التي وجهها الدكتور «جبّور» إلى رئيس مجلس الوزراء السوري بين عامَي (١٩٩٠- ١٩٩٨م).

مذكرات يراها المؤلف أنها: إسهام في تعميق مفهوم المواطنة شعوراً وممارسة، لأنها تطلع المواطن على بعض ما يصل إلى صاحب القرار من آراء، وأُسلوب تعامل صاحب القرار مع تلك الآراء.

قمح الكلام

مجموعة شعرية جديدة، عنوانها «قمح الكلام» للشاعر الراحل «سائر علي إبراهيم».

«قمح الكلام»: عشرون قصيدة توافرت أنغامها على موسيقا التفعيلة، ونضحت مضامينها بمشاعر كاتبها المجبولة بمحبة بلاده، والمهمومة بشؤون مجتمعه، في السرّاء والضرّاء.



يقول الشاعر «سائر» في قصيدة «نشيد سومريّ»:

مضى ألف دهرٍ
وكلَّ صباحٍ نقول: غداً
ويأتي غدٌ آخرٌ مستكينْ
فيا ربّنا المستريحَ بعيداً
ترفّق بنا
واستجبْ... لو قليلاً...
إلامَ تفيض بنا نارنا
ونصمت خشيةَ إغضاب عطفكَ
هبنا
ولو يوم زادٍ ودفءٍ
كما تمنح العابثين بنا...

فعندك غيم بوسع السماءِ
وعندك أرضٌ
وماءٌ
وقمحٌ...
لماذا نظلُّ إذاً جائعينْ؟

الحكمة لمن يبحث عنها



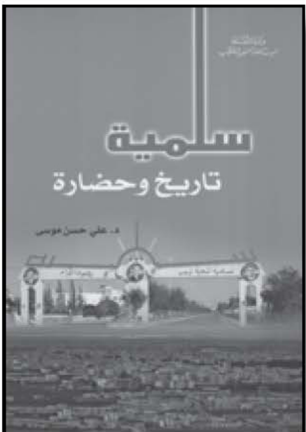
يتناول كتاب «الحكمة لمن يبحث عنها» لمؤلفه «فريدريك لونوار»، ومترجمته «عبير حمود»، الصادر مؤخراً عن وزارة الثقافة في دمشق... يتناول بالتساؤل والبحث موضوعاً دائم الأهمية للإنسان في كل زمان ومكان، وهو كيف يكون ناجحاً في حياته وسعيداً؟

إضافة إلى أسئلة أخرى، مثل:

- هل النجاح في العمل يترافق دائماً مع السعادة؟
- هل السعادة في الحياة الخاصة مقرونة بالسلوك الحسن؟
- هل النجاح والسعادة متلازمان مع الحكمة والأخلاق؟

تلك الأسئلة من جملة ما يطمح الكتاب للإجابة عنه.

سلمية تاريخ وحضارة



يتسع كتاب «سلمية تاريخ وحضارة» الصادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق، لمؤلفه الدكتور «علي حسن موسى» لمعظم المكونات التي تتحلّى بها منطقة «سلمية»: التاريخية منها، والجغرافية، والعمرانية، والسكانية وسواها.

وقد جاء في الكتاب أن اسم «سَلَمْيَة» المنطقة الواقعة في محافظة حماة من سورية، هو في الأساس «سيل ميه» الذي يدل على خصب أرضها وكثرة سيولها، ثم أصبح فيما بعد «سلمية».

وهناك رأي آخر يقول بعودة الاسم إلى اللغة اليونانية، وكان في الأصل «سلاميس» وذلك للشبه بينها وبين مدينة «سلاميس» اليونانية، ثم حوّر لاحقاً إلى «سلمية».

عُرفت سلمية بوفرة مثقّفيها ومفكريها وأُدبائها وشعرائها، وفي طليعتهم الشاعر محمد الماغوط الذي قال:

«سلمية الدمعية التي ذرفها الرومان
على أول أسير فكَّ قيوده بأسنانه، ومات حنيناً إليها
سلمية الطفلة التي تعثرت بطرف أوروبا
وهي تلهو بأقراطها الفاطمية... وشعرها الذهبي
وظلت جاثية وباكية منذ ذلك الحين
دميتها في البحر... وأصابعها في الصحراء...».

بخيتة



من ترجمة المترجمة السوريّة «آلاء أبو زرار»، وتأليف الكاتبة الفرنسية «فيرونيك»، صدر حديثاً عن وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق عام ٢٠١٩م، كتاب بعنوان «بخيتة».

«بخيتة»، رواية تستغرق (٤١٦ص)، وتقسم إلى قسمين اثنين:

- القسم الأوَّل: تحت عنوان «من العبودية إلى الحرية».
- القسم الثاني: عنوانه «من الحرية إلى القداسة».

تستهل الكاتبة روايتها بمقبوس لـ«بريمو ليفي» جاء فيه:

«حتى اسمنا سيسلبوننا إياه... وإن أردنا الاحتفاظ به، فعلينا أن نجد في داخلنا القوة اللازمة، كي يبقى خلف هذا الاسم شيءٌ منّا ومن ماضينا».

أمّا فيما يخصّ محتوى الرواية، فنقتطف ممّا سُطّر على غلافها الأخير، حيث نقرأ:

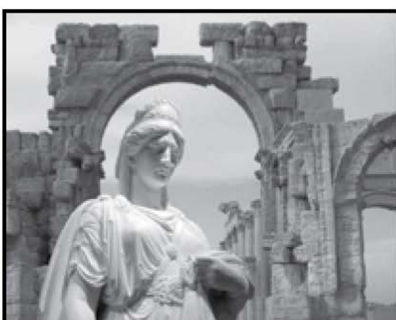
«بخيتة هي رمز لكل امرأة عانت الاضطهاد والعنف، وسُفكت دماء طفولتها وأُمومتها على بلاط ظلم الإنسان لأخيه الإنسان. تجعلنا هذه الرواية نقف مشدوهين أمام ما يمكن أن تصل إليه وحشية البشر بعضهم ضد بعضٍ، فلا يمكننا عندئذ إلّا أن نكفكف الدموع أمام هذا الكمّ من المشاعر الإنسانية من حبّ وحنين وعنف وقهر وذلّ وصبر وخشوع...».

❁ ❁ ❁

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

حقائق عن زنوبيا



كتب الشاعر الفلسطيني والباحث في التاريخ زكريا محمد في جريدة الأخبار بعض الحقائق غير المعروفة عن زنوبيا، نقتطع منها:

يعتقد كثير من الباحثين أن الزبّاء التدمرية هي نفسها زنوبيا ملكة تدمر النبطية التي قضى على مُلكها الرومان. أنا أختلف مع هذا بشدة، فليس هناك رابط حقيقي بين الملكة النبطية (بت زباي) والزباء الأسطورية في المصادر العربية القديمة. الأولى كان زوجها أذينة، أما الثانية فكان زوجها، وعدوها، جذيمة الأبرش، الذي يفترض أنه حكم الحيرة لا تدمر في صحارى الشام. من المحتمل بالطبع أن ذكريات ما باهتة لزنوبيا النبطية قد اختلطت بالزباء العربية، لكنهما في الأصل كيانان مختلفان تماماً: الزباء وجود أسطوري، وزنوبيا وجود سياسي تاريخي. وترتبط الزباء في المصادر العربية بالأنفاق، إذ يقال: إنها قد حفرت نفقاً كي تستخدمه في حالات الحصار، وقد أقيم هذا النفق تحت الفرات، وامتد بين مدينتين أقامتهما الزباء على ضفتي الفرات، كما يقول لنا ابن الجوزي نقلاً عن ابن الكلبي: «وابتنت على [...] الفرات مدينتين متقابلتين من شرقي الفرات وغربيه،

وجعلت بينهما نفقاً تحت الفرات، فكان إذا رهقها عدو أوت إليه وتحصّنت به» (ابن الجوزي، المنتظم). وحسب بعض المصادر، فإن هذا النفق كان في الحقيقة يصل بين بيتها على ضفة الفرات وبيت أختها زبيبة على ضفته الأخرى: «وكانت قد اتخذت نفقاً قد أجرت عليه الفرات، من قصرها إلى قصر أختها زبيبة» (نشوان الحميري، الحور العين). وقد خدعها قصير، الذي جدع أنفه، أو عمرو بن عدي في رواية أخرى، فاعترفت له بوجود النفق السرّي: «اتخذت نفقاً تحت سريري هذا، يخرج إلى نفق تحت سرير أختي، وأرته إياه» (الأصفهاني، الأغاني). وعلى مخرج ذلك النفق نصب لها قصير، صاحب جذيمة، كميناً أدى إلى نهايتها: «فلما دخلت الإبل القصر، خرج الرجال بأيديهم السيوف فهبت الزباء إلى نفق لها تحت الأرض كانت أعدته للحوادث فوجدت عمرو بن عدي قد كمن على فوهة السرب، فأيقنت بالهلاك، فمصّت خاتمها، وكان مسموماً، وقالت «منيتي بيدي» فذهبت مثلاً» (المطهر بن طاهر المقدسي، البدء والتاريخ). لكن الأهم هو خبر من الجاحظ يقول إن الزباء قد بنت نفقها على غرار أنفاق اليرابيع: «وزعم أبو عَقيل بن دُرُسْت، وشدَّاد الحارثيّ، وحسين الزهريّ أن الزباء الروميّة إنما عمِلت تلك الأنفاق... على تدبير اليرابيع في محافيرها هذه، ومخارجِها التي أعدَّتها ومداخِلها، وعلى قدر ما يفجَؤُها من الأمر» (الجاحظ، الحيوان). وانطلاقاً من هذا الخبر، يمكن للمرء أن يفترض أن اليربوع على علاقة ما بالزبّاء. إنه حيوانها وهي تقلده. أو في الحقيقة إنه هو الذي يقلدها، ويبني أنفاقه على غرار أنفاقها.

يبدو أنه كان للزباء نفقان اثنان ينطلقان من نقطة واحدة: واحد يوصل إلى ضفة الفرات الغربية، حيث تقيم الزبّاء، وآخر يوصل إلى الضفة الشرقية حيث بيت أختها زبيبة. ويبدو أن أمر النفقين لا يتعلق بالحصار والحروب في الحقيقة، بل بحدثٍ فلكيٍّ له ارتباط بالانقلابات الفصلية. يؤيد هذا خبر أن الزباء كانت «تشتو» في بيت أختها: «كان للزباء أخت يقال لها: زبيبة، فبنت لها قصراً حسناً على شاطئ الفرات الغربي، وكانت تَشْتُو عند أختها، وتَرْبَع ببطن النجار، وتصير إلى تَدمُر» (ابن الجوزي، المنتظم). وابن الجوزي يخطئ، أو يخطئ من نقل عنه، في ظني بشأن الاتجاهات. فبيت الزبّاء هو الذي أقيم على الضفة الغربية، في حين أن بيت أختها زبيبة كان على الضفة الشرقية. وإذا كانت الزبّاء تشتو في بيت أختها، فهذا يعني أنها كانت (تصيف) في بيتها على الضفة الغربية. أي إنها مع الانقلاب الصيفي تكون غربي الفرات، ومع الانقلاب الشتوي تكون شرقيه.

وهذا في الواقع يشبه ما نعرفه عن الشعرى العبور اليمانية، التي ذكرت في القرآن، وعن أختها الشعرى الغميصاء. فالشعرى اليمانية تقيم على الضفة الغربية لنهر المجرة، أسفل

بــرج الجوزاء، أما أختهــا الشعرى الغميصاء، فتقيم على الضفــة الشرقية في كوكبة الذراع المقبوضــة، لذا تسمى الغميصــاء بالشامية أيضاً. أختها يمانية جنوبيــة، وهي شمالية لأن مقامها أقرب إلى الشمال. لكنهما كانتا في الأصل معاً قبل أن تقتسما ضفتي نهر المجرة.

إذن، فثمة ما يوحي بأن الزبّاء والشعرى اليمانية أسطورة واحدة باسمين اثنين، فكلٌّ منهما تقيم على الضفة الغربية، لكنهما تقضيان الشتاء عند أختين لهما على ضفة النهر الشرقية، وهما تعبران النفــق بين الضفتين ذهاباً وإياباً. والفارق بين الزباء وزبيبة، والشعرى اليمانية والشعــرى الشامية، هو اسم النهر. فهو مع الزباء وأختها يدعى الفرات، ومع الشعرى وأختها يدعــى نهر المجرة، لذلــك، فالفرات هنا هو في الواقع اسم آخر لنهــر المجرة، أي إننا مع أحداث فلكية هنا لا مع أحداث سياسية تاريخية.

ويمكن القول: إن إيزيس المصرية وأختها نفتيس نموذج مصري من هاتين الأختين: (الزباء- زبيبة)، (الشعرى اليمانية - الشعرى الشامية)، (إيزيس - نفتيس).

الطموح والسر



جيمس باري (James Barry) كان أفضل الرجال العسكريين في بريطانيا وكبير الجراحين في المستشفى الملكي البريطاني، فهو من قام بأول عملية قيصرية ناجحة وقد كانت صعبة للغاية حينها لعدم توافر المعدات والغــرف المعقمة الجاهزة وأُطلق علــى المولــود اسم **جيمس بـاري** تيمناً باسمــه، وعمل كثيراً من الإصلاحات الاجتماعية لتحسيــن معايير النظافة ورعاية المرضى وأصبح المفتش العام للمستشفيات العسكرية.

جــاء خبر وفاته في عــام (١٨٦٥م) صادمــاً للمملكة ليس لخســارة شخصيــة متميزة فحســب، بل لاكتشــاف سرٍّ مثير للصدمة، فقد اكتشفوا أنه عاش ستة عقود تقريباً رجلاً ولكنه في الحقيقة أنثى.

مارجريت آن باكلي الاسم الذي ولدت به فــي إيرلندا عام (١٧٨٩م) في مقاطعة كورك، وفي ذلك الوقت كانت النساء تُمنَع من تلقّي التعليم الرسمي، وبالتأكيد لم يُسمَح لهن بممارسة الطب.

كانــت مارجريت مهتمــة بمتابعة تعليمها، وتريــد القيام بشيء خارج نطــاق ما سُمِح به لجنسهــا، فكانت دوماً تقول: «لو لم أكن فتاة لوددت أن أكــون جندياً»، وعندما مرت عائلتها بأوقــات صعبة، انتقلت مارجريت (التي كانت في أواخر سن المراهقة) مع والدتها إلى لندن،

إذ كان لـــدى الأم شقيق يدعى **جيمس باري**، وهو فنـــان مشهور وأستاذ الرسم في الأكاديمية الملكيـــة في لنـــدن وتشير التكهنات طبقـــاً لبعض الخطابات التي وجدت فيمـــا بعد إلى أن مارجريت بالتعاون مـــع بعض الأقرباء وأمها تحديداً قررت الالتحاق بمدرسة الطب بوصفها ذكراً تحت اسم خالها.

وفـــي عام (١٨٠٦م) توفي الخال **جيمس بـاري**، وترك لشقيقته وابنتها ما يكفي من المال حتى إنهم استولوا على اسمه، فبعد ثلاث سنوات، لم تعد **مارجريت باكلي** موجودة، وانتحلت شخصية جيمســـ باري، وكانت ترتدي طوال الوقت معطفاً فـــي جميع الأوقات بغض النظر عن الطقس لكي تخفي معالم جسدها، وارتدت حذاء طوله (٣) بوصة، وكان لها صوت مميز عالي النبرة.

ومـــن هنا بدأت حياتها بصفتها **جيمس بـاري**، إذ التحقت بهذا الاسم بمدرسة الطب في جامعـــة أدنبرة عـــام (١٨٠٩م)، وتخرجت فيها دارسة للطب ولـــلآداب في عام (١٨١٢م)، ثم انتقلت إلى لندن.

فـــي عام (١٨١٣م) نجحت **باري** في اختبـــار الكلية الملكية للجراحين في إنكلترا وتأهلت للالتحـــاق برتبة ضابط فـــي الخدمة العسكرية، وكانـــت البداية في الهند، ثـــم انتقلت إلى مستعمـــرة «كيب تـــاون» في جنوب إفريقيـــا وترقّت حتى أصبحت مفتشـــ الصحة العام في المستعمرة كلّها.

وانتقلت بعدها للعمل في جزر الهند الغربية في عام (١٨٣٨م)، ورُقيّت إلى رتبة الضابط المسؤول للخدمات الطبية. في تشرين الثاني (١٨٦٤م) نُقِلَت للعمل في مالطا، وغادرتها إلى كورفـــو في اليونـــان، وعُيّنَت في منصب نائب المفتش العـــام للمستشفيات، وبعدها إلى كندا بصفتهـــا مفتشاً عاماً للمستشفيات. تقاعدت بـــاري في عام (١٨٦٤م)، إذ عادت إلى إنكلترا، وتوفيـــت إثر إصابتها بمرض (الدوسنتاريا) في (٢٥ تموز ١٨٦٥م)، وقد اعتنت خادمة البيت سوفيا بيشوب بالجثة، واكتشفت طبيعتها.

بعـــد الوفاة حاول القصـــر الملكي أن يواجه تلك الأزمة في ادعّاء أن مارجريت أو جيمس هـــي خنثى للتهرب من فكرة أن امرأة نجحت هـــذا النجاح ووصلت إلى ما وصلت إليه، ولكن الحقيقـــة المؤكدة أنها كانت فتاة عادية طبيعية فحسب، قررت أن تتحدى بطريقتها المجتمع وتجد لها مكاناً لتثبت أنها تستطيع أن تكون طبيبة محترفة وبارعة، حتى لو كانت التكلفة أن تخفي كل ملامحها الأنثوية بالتنكر في زي رجل مدّة (٥٢) عاماً.

❀ ❀ ❀

إديث وارتون

الحمى الرّومانية

ترجمة: فرح جبران

اختيار وتقديم: ناظم مهنا

رئيس مجلس الإدارة
محمد الأحمد
وزير الثقافة

المدير المسؤول
ثائر زين الدين
رئيس التحرير
ناظم مهنا

الإشراف الطباعي
أنس الحسن
التصميم والإخراج
ريما محمود
التدقيق اللغوي
أماني الذبيان
التنضيد
ابتسام عيسى

إديث وارتون

(١٨٦٢-١٩٣٧م)

روائية أمريكية، اشتهرت بأسلوبها الرشيق والأنيق، وصنّفها النقّاد واحدة من أبرز الروائيين الأمريكيين. لها تأثير كبير على الروائيين الأمريكيين الذين أتوا بعدها، وروايتها «عصر البراءة» من ضمن قائمة المئة رواية الأشهر في الخمس والأربعين سنة الماضية.

اشتهرت رواياتها في العالم كله، وترجمت إلى معظم لغات العالم، وعرفها قرّاء العربية من خلال رواية «عصر البراءة» التي ترجمت في مصر منذ الخمسينيات، ثم رواية «بيت الفرح» التي صدرت عن الهيئة العامة السورية للكتاب، ترجمة: محمد منير الأصبحي. ولها رواية بعنوان: «وادي التصميم» وقصص كثيرة منها قصة تُرجِمت إلى العربية ونشرت بعنوان: «ضريبة الحب».

عاشت إديث وارتون معظم حياتها في أوروبا، ونالت جائزة بوليتزر عام (١٩٢١م) عن رواية «عصر البراءة»، ورُشِّحت لنيل جائزة نوبل للآداب.

عالَمُ إديث وارتون عالَمٌ غني، ويتكشف عن خبايا المجتمع الأمريكي بكل تناقضاته النفسية والأخلاقية. وهذه القصة التي اخترناها، هي تعبير عن أسلوب وارتون، نُشِرَت ضمن مجموعة مختارة من القصص الأمريكية عام (١٩٦٠م) عن دار النهضة المصرية، ترجمة فرج جبران.

— ١ —

فـــي أحـــد مطاعم روما، الذي يقع فـــي الشرفة العليا لأحد الفنـــادق الكبرى، كانت سيدتـــان أمريكيتان أنيقتان، فـــي أوسط العمر، تتناولان طعام الغـــداء، ثم ما لبثتا أن تركتـــا المائدة ووقفتا إلى جوار الحاجـــز تنظر كل منهما إلى الأخرى، ثم راحتا تطلّان علـــى أمجاد أطلال آثار «البالاتين والفوروم» ذائعتَـــيْ الصيت، وقد ظهرت على وجهَيْ السيدتين أحاسيس كلها غموض، ولكنها تدل على حبهما للخير وللبشر.

وحينمـــا كانتا تميلان على الحاجز وصل إلى سمعهما صوت فتاة تقف على السلم الـــذي يؤدي إلى الساحة السفلى إذ تقول: «تعالـــي إذن ودعينا نترك الصغيرتين فهما منشغلتان بـ (التريكو)». وكانت صاحبة الصوت توجه حديثها إلى رفيقة لها لم تكن ظاهرة للسيدتيـــن. ثم وصل إلى سمعهما صوت رفيقتها وهي تضحك قائلة: «اسمعي يابابس! أتشتغلان بالتريكو حقاً؟» فأجابتها الفتاة ضاحكة: «ليس لديهما شيء تعملانه... سوى الجلوس والحديث». وهنا اختفى الصوت في حنايا السلم.

وأخذت السيدتان تنظر كل منهما إلى الأخرى، وفي هذه المرة كانت نظراتهما كلها حيـــرة وابتسام، وقد علا الخجل وجه أصغرهمـــا جسماً، وأكثرهما شحوباً حين هزت رأسهـــا وقالت: «إنها بربارا» في لهجة كلها عتاب للصوت الساخر الذي كان قد انطلق مـــن السلم. أما السيدة الأخرى التي كانت أكثر بدانـــة وذات وجه وردي وأنف صغير يـــدل على العزيمة، وحاجبيـــن سوداوين، فقد أطلقت ضحكة كلها مرح وقالت: «هذا هو رأي بناتنا فينا».

فردّت عليها رفيقتها: «ليس فينا نحن شخصياً، بل يجب أن نذكر أن هذه هي عقيدة بنات اليوم جميعاً في أمهاتهن».

ثم أخرجت من حقيبتهــا السوداء الأنيقة لفيفة من الحرير القرمزي بداخلها إبرتان للنسج، ثم تمتمت قائلة: «لست أدري حقاً أهي الحياة العصرية التي منحتنا وقتاً طويلاً للفــراغ؟ إنني أحياناً أحس بالملل حين أتطلــع إلى هذا المنظر» وحينها وجهت نظرها إلى المنظر الجذاب الذي يقع تحت قدميها.

وعــاود السيدة السمراء الضحــك، ثم عادتا إلى التأمّــل الصامت في المنظر مرة أخرى بهدوء أوحى إليهما به جمال المساء في روما خلال فصل الربيع. كان قد مضى وقــت طويل على ساعة الغــداء، وبذلك خلت هذه الناحية مــن الشرفة من الرواد. وفي الناحيــة الأخرى تجمّع بعضــ الناس وقد أخذ منظر المدينــة الجذاب بمجامع قلوبهم فراحوا يجمعون نسخ دليل المدينة، ويبحثون في جيوبهم عن نقود يمنحونها للخدم، ثم اختفى آخر زائر وبقيت السيدتان وحيدتين في هذا الارتفاع الشاهق.

فقالت السيدة سليد – ذات الوجه الأحمر–: «لماذا لا نمكث هنا قليلاً؟» وأشارت إلى مقعدين من الخيزران بجوارهما، ثم دفعتهما نحو الحاجز واستقرت على أحدهما وهي تحملق في ميدان «البالاتين» وتتمتم «إنه أجمل منظر في الدنيا».

فوافقتهــا زميلتهــا السيدة أنسلي قائلــة: «سيكون دائماً كذلــك بالنسبة إليّ» وقد ضغطت بمخارج ألفاظها على كلمة «إليّ».

ممــا دعا السيدة سليد أن تسأل نفسها عما إذا كانــت تلك الكلمة التي نطقتها قد خرجت بمحض المصادفة مثلما كان يفعل كتّاب الرسائل في القدم عندما كانوا يضعون خطوطــاً تحت الكلمات بطريق المصادفة أيضاً. وراحت السيدة سليد تفكر في السيدة أنسلي وتقول لنفسها: «إن جريســ أنسلي كانت دائماً متمسكة بالتقاليد». ثم أضافت بصوت مرتفع وعلى فمها ابتسامة: «إنه منظر مألوف لدينا منذ سنوات طويلة.

أتذكرين عندما تقابلنا أوّل مرة هنا كنا حينئذ أصغر من ابنتينا الآن».

فتمتمت السيدة أنسلي وهي تنطق كلماتها بالضغط نفسه على الحروف: «نعم إنني أذكر ذلك» ثم غيرت حديثها قائلة: «انظري إلى رئيس الخدم وهو يحوم حولنا»:

وكانت أقل من زميلتها ثقة واعتزاز بنفسها.

فمـدت السيدة سليد يدهـا نحو حقيبة يدها وقالت: «سأجعلـه يمتنع عن أن يحوم حولنا». ثم أشارت إلى رئس الخدم وأخبرته بأنها وصديقتها تحبّان روما منذ أمد بعيد، وتفضلان قضاء ما بقي من بعد الظهر في التطلّع إلى المنظر الذي يقع تحت أقدامهما، وتساءلـت عما إذا كان في تصرفهما هذا ما يعوق الخدم عن القيام بواجبهم. فما كان مـن رئيس الخدم، بعد أن انحنى شاكراً للمنحة التي تلقاها، إلا أن يؤكد للسيدتين أنه يرحب بهما، وأنه سيزداد سروراً لو أنهما بقيتا للعشاء، فإنها الليلة التي سيكتمل فيها البدر، وستكون ليلة تذكرانها إلى الأبد.

وقطبت السيدة سليد جبينها كأنما الإشارة إلى القمر لا محل لها، أو أنها كانت أمراً غير مستحب، ولكن ما لبث الابتسام أن حلّ محل الغضب عندما انسحب رئيس الخدم، «لماذا لا نبقى للعشاء؟ إننا لا نعلم متى تعود الفتاتان. هل تعلمين من أين تعودان؟ إنني لا أعلم شخصياً». فاحمر وجه السيدة أنسلي قليلاً «إنني أعتقد أن الطيارين الإيطاليين الشابيـن اللذيـن قابلناهما في السفارة قـد وجّها إليهما الدعـوة للطيران معهما إلى تركوينا لشرب الشاي، وأظن أنهما ستتأخران حتى تعودا بالطائرة في ضوء القمر».

– «ضوء القمر... ضوء القمر دائماً! إنه لا يزال يلعب دوره حتى الآن... هل تعتقدين أنهما عاطفيتان كما كنا نحن وقت الشباب؟».

فقالـت السيدة أنسلي: «إنني لا أعلم عنهمـا شيئاً ولم نكن نحن نعلم شيئاً بعضنا عن بعض».

– «كلا! لم نكن نعلم شيئاً».

فألقـت صديقتهـا إليهـا نظرة خجل وقالـت: «ما كنـت أعتقد يا إليـدا أنك كنت عاطفية».

فراحت السيدة سليد تستعيد الماضي وقالت: «أظنني لم أكن عاطفية»...

ومـرت دقائق كانـت السيدتان فيها تفكّـران في أن كلاً منهما لـم تعرف الأخرى إلا قليـلاً علـى الرغم من صداقتهما الوثيقة منذ الطفولـة، وكانت كل منهما دائماً على استعـداد لأن تضيف عبارة كلها مجاملـة كلما جاء ذكر صديقتها أمام الغرباء مقروناً

بالإشـــارة إلى جمالها وقت شبابها، وإلى أنها لا تزال تحتفظ بالسحر والأناقة نفسهما حتـــى اليوم، فبالنسبة إلى السيدة أنسلـــي، كانت فتاة ساحرة، أجمل من ابنتها بربارا بكثيـــر، ولو أن بربارا (بابس) طبقاً للمستويات الحديثـــة كانت ذات تأثير أعظم، وذكاء أحـــدّ. إنها لا تعرف من أيـــن لابنتها هذا الذكاء ووالداها لا نصيـــب لهما منه! نعم إن زوجها هوريس أنسلي هو صورة طبق الأصل من زوجته. عيّنة قديمة يمكن وضعها في متحف من متاحف نيويورك، وهما نموذجان لحسن المنظر والطيبة.

وكانت السيدتان سليد وأنسلـــي تسكنان في بيتين متقابلين منذ سنين كثيرة، فإذا حدث أن جددت ستائر حجرة الاستقبال في المنزل رقم (٢٠) بشارع (٧٣)، فإن المنزل رقم (٢٣) المقابل له في الشارع نفسه يعلم بذلك في الحال، وكذلك يعلم أولاً فأولاً كل حـــركات وسكنات ومشتريات ورحلات وأعياد وحـــالات المرض، وكل ما يتعلق بتاريخ الزوجيـــن المجاورين. ولم يغب شيء من ذلك عن ذهـــن السيدة سليد، ولكنها كانت قد ملّـــت كل شـــيء عندما أصبح زوجها ثرياً على أثر مـــا أصاب من حظ سعيد في سوق الأوراق الماليـــة «البورصة»، وعندما اشترى منزلاً في بـــارك أفنيو قالت السيدة سليد لنفسها: «إنني أفضل أن أسكن أمام حانة غير مرخصة حتى أغيِّر هذا المنظر المألوف الممـــل، فإنني في مثل هذه الحالة على الأقل أستطيـــع أن أتسلى بمنظر البوليس وهو يفاجئ الحانة».

إن فكـــرة التفرّج على جارتها جريس والبوليس يقتحم بيتها كانت فكرة بديعة ممتعة إلى درجة أنها أشارت إليها في اجتماع سيدات الحي قبل أن تترك سكنها، وكان للنكتة صداهـــا. وقـــد تساءلت السيدة سليد عما إذا كانت النكتة قـــد عبرت الشارع ووصلت إلـــى آذان السيـــدة أنسلي؛ فقد كانت تود ألا تصل أبـــداً! كانت هذه هي أيام الماضي حينمـــا كان الناس لا يضيقون ذرعاً بـــكلام غيرهم، ومضت بضع سنوات ثم مات زوج كل منهما، دون أن يكون بينهما أكثر من أشهر قليلة، وكان هناك تبادل لطاقات الأزهار ومجامـــلات التعزية، ثم تجديد للصداقة في ظل الحداد، والآن بعد انقضاء مدّة أخرى، تقابلتا مصادفة في روما في الفندق نفسه، وبرفقة كل واحدة منهما ابنة ذات شخصية

فــذة، وقــد كان لتشابه المصير أثره في تقرب كل منهما إلــى الأخرى، وتبادل النكات الخفيفة والاعتراف المتبادل بأنهما كانتا تنفران من التشبّه بالبنات الصغيرات، أما الآن فلا مانع من وقت إلى آخر من مجاراة الفتيات.

وقــد أحست السيدة سليد بوطأة أشد مــن صديقتها جريس؛ فهناك فرق كبير بين حياتهــا حين كانت زوجة دلفيــن سليد وحياتها الآن بعد أن أصبحت أرملته؛ فقد كانت تعــدّ نفسهــا مساوية له في المواهــب الاجتماعية، إذ كانت تقــوم بنصيبها كاملاً في المهــام الملقاة علــى عاتقها، ولكن الفرق ظهر بوضوح بعــد وفاته؛ كانت زوجةً لمحام شهير يتناول بعض القضايا الدولية التي تجرُّ في أذيالها التزامات مهمة لم تكن الزوجة تتوقعها؛ فمن استقبال فجائــي لبعض أعلام الزملاء الذين يحضرون من الخارج، إلى سفــر فجائي سريع لمباشــرة الأعمال القضائية، في لندن أو بارســ أو أوروبا، حيث كانــت الاستقبالات تقام تكريمــاً لهما. وكانت تمتلئ بهجة حيــن تسمع عبارات الثناء مــن وراء ظهرها: «إن هذه السيــدة ذات الملابس الأنيقة والعيون الساحرة هي السيدة سليد. زوجة المحامي سليد. إن نساء مشاهير الرجال عادة لا يعتنين بملابسهن، ولكن السيدة سليد تعدُّ استثناء من القاعدة!».

الآن أصبحــت حياتهــا بوصفها أرملة للسيد سليد، حيــاة خاملة تسير على وتيرة واحــدة. فقد كانت تكرس حياتها ومواهبها من أجــل زوجها، وها هي ذي الآن تكرس حياتهــا في سبيل ابنتهــا، لأن الابن الذي ورث مواهب والــده كان قد مات فجأة وهو صبي. وقد استطاعــت وقتئذٍ أن تحتمل الصدمة لأن زوجها كان إلى جانبها يساعدها وتساعــده. الآن، وقد مات الزوج، تركزت جميــع عواطف الأمومة في ابنتها. وقد كانت ابنتهــا جيني فتاة كاملة لا تحتــاج إلى رعاية كاملة من الأم. ثــم راحت السيدة سليد تحــدث نفسها وهي تشعر بشيء من الغيرة: «والآن أحس، وجيني برفقة بابس أنسلي، بشيء من القلق». ولكن جيني، التي كانت تصغر رفيقتها الممتازة، كانت فلتة من فلتات الطبيعــة، فهي فتــاة آية في الجمال، استطاعت بطريقة مــا أن تجعل الشباب والجمال يعصمانها من الزلل كما لو كانت حرمت منهما...! لقد حيَّر هذا السيدة سليد كثيراً، بل

جعلهـــا تضيق بحياتها ذرعـــاً، فقد كانت تتمنى لو أن جيني أحبت. ولو رجلاً غير كفء لهـــا...! لو أنها أخطأت... وروقبت...! ثم أُنقِـــذَت... ولكن بدلاً من هذا كانت جيني هي الرقيبـــة على والدتها. فإنها كانت تخاف عليها من تيارات الهواء. ولا يهدأ لها بال حتى تعطى والدتها جرعة الدواء في مواعيدها المحددة.

أما السيدة أنسلي فكانت أقل وضوحاً من صديقتها، فكانت الصورة التي ترسمها لصديقتهـــا السيدة سليد صورة باهتة، إذ كانت تقول باختصار: «إن إليدا سليد امرأة ذكيـــة ولكنها تبالغ فيما تعتقده في نفسها من ذكاء!» ثم تضيف إن السيدة سليد كانت فتـــاة جريئة للغاية. أجرأ مـــن ابنتها... إن ابنتها جيني جميلـــة وماهرة ولكن تنقصها حيوية أمها. حقاً إن جيني لا تشبه والدتها!. كانت السيدة أنسلي تعتقد أن إليدا سليد تحس بخيبة أمل، ذلك أنها عاشت حياة كلها حـــزن، ممتلئة بالأخطاء والإخفاق ولذلك كانت السيدة أنسلي تشعر نحوها بالأسف وعلى هذا كانت كل من السيدتين تنظر إلى الأخرى نظرة لا تمت إلى الحقيقة بصلة...

-٢-

ومضى وقت طويل وكل منهما تجلس إلى جوار الأخرى دون أن تتبادلا الحديث، كان يبــدو أنهما استشعرتا الراحة حينما ألقتا بمتاعبهما التي لا طائل تحتها إلى المساحة الواسعة التي تقع أمامها. فكانت السيدة سليد تجلس منتصبة القامة وعيناها تحملقان فــي قصر القياصرة الذهبي، وبعد قليــل توقفت السيدة أنسلي عن العبث بحقيبة يدها ثم راحت في تأمل عميق.

إن هاتيــن السيدتين الصديقتين لم تكفا يوماً من الأيام عن الحديث في أيِّ مناسبة، ولكــن السيدة أنسلي أخذت الآن تحس بشيء من الارتباك لهذا الصمت المفاجئ الذي يعدُّ مرحلة جديدة في تاريخ صداقتهما، ولذلك لم تعرف السيدة أنسلي كيف تعالج هذا الصمــت. وفجأة دوّت أصوات الأجراس الفضية التــي تسمع من وقت إلى آخر داخل رومــا فألقت السيدة سليد نظرة إلى ساعة يدها وقالــت: «بهذه السرعة حانت الساعة الخامسة».

وسألتها السيدة أنسلي عما إذا كانت تريد أن تشترك في لعب البردج بالسفارة وهو يبــدأ في الساعة الخامسة. ومضى وقت طويل دون أن تجيب السيدة سليد، وكان يبدو عليها أنهــا في تفكير عميق، ولذلك ظنت السيدة أنسلي أنها لم تسمعها، ولكن السيدة سليــد قالت وكأنها تستيقــظ من حلم عميق: «هل ذكرت البــردج؟... إنني لا أمانع إذا وافقت أنت. ولكن لا أظن أنني سألعب». فراحت السيدة أنسلي تؤكد أن اللعب لا يهمها، وذلــك لأن المــكان جميل، وممتلئ بالذكريات القديمة. ثم تهيــأت في جلستها وسحبت إبرتهــا، ولكن هذا لم يفت السيدة سليــد التي رأت هذه الحركة وظلت يداها الجميلتان موضوعتين دون حــراك على ركبتيها، ثم قالت -وهي تتكلم ببطء-: «لقد كنت أفكر في

تأثير روما على كل جيل من السائحين؛ فقد كان يعدُّ بالنسبة إلى جداتنا حمى رومانية. أمـا بالنسبة إلى أمهاتنـا فأخطار عاطفية. وكانت أمهاتنا يراقبننـا مراقبة دقيقة، أما بالنسبة إلى بناتنا فليس هناك خطرٌ إطلاقاً. إن بناتنا لم يخطر ببالهن شيء مما ذقناه، ومع ذلك فإنهن يفتقرن إلى هذه الرقابة».

وأخذ النور الذهبي يخفت قليلاً ثم رفعت السيدة أنسلي (التريكو) وقربته قليلاً إلى عينيها: «أي نعم. لقد كنا نراقب مراقبة دقيقة».

واستمرت السيدة سليد في حديثها «إنني دائماً أفكر في مهمة والدتنا الشاقة التي تفوق مهمة جداتنا، ذلك لأنه عندما كانت الحمى الرومانية تجتاح شوارع روما كان من السهل أن تجمع البنات من الشوارع ساعة الخطر، ولكننا عندما كنا أنا وأنت صغيرتين والجمال يسحرنا وروح العصيان تغرينا، لم يكن هناك خطر سوى الإصابة بالبرد ساعة الأصيل، وكانت أمهاتنا يصررن على أن نبقى داخل الجدران. ألم يفعلن ذلك؟».

وهنـا استدارت نحو السيـدة أنسلي ولكن هذه كانت قد وصلت إلى نقطة دقيقة في حياكتها فراحت تعد حتى لا تخطئ دون أن ترفع عينيها.

ووقعـت عينا السيدة سليد عليها وبدا عليها الانتباه الشديد، وأخذت تحدث نفسها: «إنهـا على الرغـم من هذا كله تستطيـع أن تركّـز تفكيرها في الحياكـة. إنني أعلم مقدرتها».

ومالـت السيدة سليد إلـى الوراء وهي في تأمّل عميق وأخـذت عيناها تنتقلان من خرائـب روما القديمة التي تواجهها، إلى الحديقة الداخليـة الخضراء التي تقع داخل «الفـوروم». وواجهة الكنيسة التي تقـع وراءه، وبناء «الكوليزيوم» الضخم. فجأة أخذت تحـدث نفسها: «حسناً تفعل كريمتانا. فإنهمـا لا تهتمان لا بالعاطفة ولا بضوء القمر. ولكني على ثقة تامة أن بابس أنسلي تسعى إلى اجتذاب قلب الطيار الشاب. هو مركيز بلقبه ولا تستطيع جيني أن تجاريها، وأنا على يقين من ذلك. إنني أتساءل عما إذا كانت جريس أنسلي تحب أن ترافق البنتان إحداهما الأخرى في كل مكان، وبذلك تكون جيني المسكينة كستار لهـا تختفي وراءه». ثم ضحكت السيدة سليد ضحكة مسموعة، وفي

الحال أطلقت السيدة أنسلي سراح إبرتها وسألتها عما إذا كان لديها شيء تقوله.

فأجابت السيــدة سليد: «لا... لا شيء... لقد كنت أفكر في أن ابنتك بابس تستطيع أن تنجــح دائماً، فإن ذلك الشاب الذي ينتمي إلى أســرة «كامبوليري» يعدُّ من أحسن العُرُس «العرسان» في مدينة روما، وأرجو ألا تتظاهري بالبراءة يا عزيزتي فأنت تعلمين أنه من أحسن الأزواج؛ ولذلك كنت أعجب دائماً كيف تمكنت أنت وزوجك هوريس وأنتما شخصيتــان مثاليتــان، في أن تنتجا بنتــاً كلها حيوية ونشاط مثــل بابس». وضحكت السيدة سليد مرة أخرى ضحكة فيها شيء من الخشونة.

وتوقفت يدا السيدة أنسلي عن الحركة وهما ممسكتان بالإبرتين، ونظرت أمامها إلى الخرائــب الهائلة التي تقع تحــت قدميها، وهي خرائب كانت فيما مضى مسرحاً للحب والعظمــة ولم يكن على وجهها أثر التعبير! وأخيراً قالــت: «أظن أنك تبالغين في تقدير بابس يا عزيزتي».

ولكن السيدة سليد أجابت: «كلا على العكس لا أبالغ، بل إنني أقدرها حتى قدرها، وربما أحسدك. إن ابنتي في منتهى الكمال. ولو قدر لي أن وجدت نفسي مريضة طريحة الفراشــ فإنني أفضل أن تمرضني ابنتي جني. لقد مرت عليّ أوقات كنت أود أن تكون ابنتي حادة الذكاء، ولم أستطع أن أقنع نفسي بأن تكون ابنتي مجرد مَلَك».

فضحكت السيدة أنسلي وقالت: إن ابنتي مَلَك هي الأخرى!

فأجابت السيدة سليد قائلة: «طبعاً! ولكن لها أجنحة كثيرة الألوان. إنني أعتقد أنهما تتجــولان على شاطئ البحر مع الشابين، في حيــن نجلس نحن هنا، نستعيد الماضي بذكرياته». ثــم استأنفت السيدة أنسلي انهماكها في «التريكو» حتى يظن من يراها أن الماضــي أخذ يعود إليهــا بذكرياته من بين تلك الآثار القديمة التي تمتد تحت أقدامها، ولكنهــا في الحق لم تكن تحلم في الماضي، بل كانت منهمكة في عملها، فلم يكن لديها شــيء يشغل بالها؛ كانت تعلــم أن بابس سوف تعود وقد أصبحت خطيبة للشاب الذي ينتمــي إلى أسرة «كامبوليري»، ونتيجــة لذلك ستبيع منزلها في نيويورك ثم تستقر هنا إلــى جانبهما في روما ولن تضايقهما أبداً. فإنها على شيء كثير من الكياسة. وسوف

تستخدم طباخاً ممتازاً وستختلط بصفوة القوم للعب البردج، ولإقامة حفلات الكوكتيل، ثم تقضي أياماً سعيدة بين أحفادها.

وأفاقت السيدة سليد من هذا الحلم يملؤها شعور الاحتقار لنفسها؛ فقد كانت جريس أنسلـــي آخر من يحق لها أن تفكر في الحقد عليهـــم أو كراهيتهم. ألم يحن الوقت بعد لكـــي تشفى من الغيرة والحسد، ولكن شعـــور الغيرة من جريس أنسلي يعود إلى عهد بعيد جداً.

ثم وقفت السيدة سليد، ومالت بجسمها فوق الحاجز وأخذت تنظر إلى سحر الهدوء الـــذي يبثه هذا الوقت من النهار، ولكن بدلاً من أن يملأ المنظر نفسها بالهدوء، زاد من حنقهـــا. ثم تحولت نظرتها إلى بناء «الكوليزيوم» وقد غطته الظلال القرمزية وفوقه كانت السمـــاء صافية لا ضوء لها ولا لون. إنها اللحظة التي يلتقي فيها المساء بالضحى في منتصف السماء.

والتفتت السيدة سليد وراءها ثم وضعت يدها على ذراع صديقتها، وكان من أثر هذه الحركة الفجائية أن رفعت السيدة أنسلي نظرها ثم انتفضت:

– إن الشمس قد غربت. ألست خائفة يا عزيزتي؟

– خائفة من ماذا؟

– من الحمى الرومانية أو من الالتهاب الرئوي. إنني أذكر كيف كنت مريضة، في ذلك الشتاء، عندما كنت فتاة! كان حلقك حساساً كثير الالتهاب، أليس كذلك؟

– إن جلوسنا هنا خير من جلوسنا في «الفوروم» فالجو هناك يبرد بسرعة.

وعادت السيدة سليد إلى الحاجز وهي تقول: «إنك طبعاً تعرفين خيراً مني». ثم أخذت تحدث نفسها: «يجب أن أبذل مجهوداً أكبر حتى لا أكرهها». ثم قالت بصوت مرتفع: «كلما نظرت إلى الفوروم من هنا أذكر عمتك. نعم عمتك التي كانت مشهورة بمغامراتها».

– أي نعـــم، عمتي هارييت التي أرسلت أختها الصغـــرى إلى «الفوروم» بعد غروب الشمســـ لكي تقطف الأزهار التي تتفتح ليلاً حتـــى تحفظها في كراستها. لقد كان من عادات عماتنا وجداتنا الاحتفاظ بالأزهار الجافة في كراساتهن.

فأومـــأت السيدة سليد برأسها وقالـــت: «ولكنها بعثت بأختها إلى هناك لأنهما كانتا تحبان رجلاً واحداً».

– حسناً، إن هذه هي القصة التي ترددها أسرتنا؛ فقد قيل إن العمة هارييت اعترفت بذلـــك بعد مرور سنـــوات على حدوثها، وعلـــى كل حال فقد أصيبـــت الفتاة الصغيرة بالحمى وتوفيت، وكانت تخيفنا بهذه القصة عندما كنا أطفالاً.

– وأنـــت أيضاً ملأت قلبي خوفـــاً بها ذلك الشتاء عندما كنا صغيرتين. أي نعم ذلك المساء عندما كنت خطيبة دلفين.

فضحكـــت السيدة أنسلي ضحكة خافتـــة: «أحقاً كان ذلك؟ هل أخفتك حقاً؟ لا أظن أن من السهل إخافتك».

– ليســـ دائماً! ولكني كنت خائفة في ذلك الوقت؛ فقد كان من السهل إخافتي لأنني كنت سعيدة جداً، إنني لأعجب إذا كنت تعرفين معنى ذلك؟

فترددت السيدة أنسلي ثم قلت: أنا؟ نعم!...

– إننـــي أعتقـــد أن هذا هو السبب في أن قصة عمتك الشريرة كانت ذات تأثير قوي في نفســـي، وكنت أعتقد أنه ليس هناك ما يسمى بالحمـــى الرومانية، ولكن «الفوروم» شديـــد البرودة بعد الغروب ولاسيّما بعد نهار حار، أمـــا «الكوليزيوم» فهو أكثر برودة وأشد رطوبة.

– «الكوليزيوم»؟

– نعم، لـــم يكن من السهل دخول «الكوليزيوم» بعد إغلاق الأبواب في الليل. نعم لم يكـــن من السهل ذلك ولكن فـــي تلك الأيام لم يكن هناك مستحيل، وكان العشاق يلتقون داخله عندما يصعب عليهم اللقاء في أي مكان آخر. وأظنك تعلمين ذلك؟

– ربما! إنني لا أذكر!

– ألا تذكريـــن؟ ألا تذكرين أنك ذات مساء ذهبت لزيارة الأطلال بعد الظلام فأصبت ببـــرد شديـــد وقشعريرة؟ وكان المفروض أنك ذهبت لرؤية شـــروق القمر. وكان الناس يعتقدون أن هذه الزيارة هي التي سببت لك المرض.

ومضـــت لحظة صمت ختمتهـــا السيدة أنسلي بأن تساءلت: «هــل كان الناس حقاً يعتقدون ذلك؟ لقد حدث ذلك منذ عهد بعيد!».

– أي نعـــم. ثم شفيت بعد ذلـــك من مرضك، ولكنني أعتقد أن أصدقاءك يشكّون في السبب الذي عُلِّل به مرضك، وكانوا يعلمون جميعاً أنك لا تجازفين بالخروج ليلاً بسبب حساسيـــة حلقك، ولأن والدتك حريصة على العناية بك. لقد تأخرت كثيراً في تلك الليلة من أجل الفرجة، أليس كذلك؟

– ربمـــا خرجـــت لهذا السبـــب... إن أكثر الفتيات حكمة وتعقـــلاً لا يتمسكن دائماً بالعقل. ولكن ما الذي جعلك تذكرين ذلك الآن؟

ولـــم يكن لدى السيدة سليد جواب حاضر. ولكنها بعد لحظة أجابت: «لأنني لم أعد أستطيـــع أن أتحمل أكثر من ذلك!» فرفعت السيدة أنسلي رأسها بسرعة، وقد اتسعت عيناها وقالت: «تتحملين ماذا؟».

– ماذا؟ تجاهلك بأنني كنت أعرف دائماً سبب خروجك في تلك الليلة.

– سبب خروجي؟

– إنك تظنين أنني أسخر منك. أليس كذلك؟ لقد ذهبت لمقابلة خطيبي، وأستطيع الآن أن أعيد كل كلمة من الخطاب الذي جعلك تذهبين إليه.

وعندما كانت السيدة سليـــد تتكلم، كانت السيدة أنسلي قد وقفت على قدميها، أما حقيبتها وخيط التريكو والقفاز فقد سقطت كلها على الأرض. ونظرت إلى السيدة سليد كأنها تنظر إلى شبح وقالت: «كلا. لا تذكري شيئاً».

– لـــم لا؟! أنصتـــي إليّ إذا لم تصدقـــي ما أقول: «يا عزيزتـــي الوحيدة! إن الأمور لا ينبغي أن تستمر على هذه الحال. يجب أن أراك بمفردك. تعالي إلى «الكوليزيوم» غداً بعـــد المساء مباشرة. هناك من سيفتح لك الباب، ولـــن يشك فيك أحد، وأظنك الآن قد نسيت مضمون الخطاب؟».

وقَبِلَت السيدة أنسلي التحدّي برباطة جأش لم تكن تتوقعها صديقتها وقالت: «لا، لم أنس، إنني أذكره على ظهر الغيب».

– وكان التوقيع حبيبك د. س. «لقد كان هذا الخطاب هو الذي جعلك تخرجين مساء بعد الظلام؟».

وكانــت السيدة أنسلي لا تزال تنظر إليها، وكان يبدو للسيدة سليد أن هناك كفاحاً متواصــلاً يتأجج في نفسها خلــف القناع الذي لبسته على وجههــا الهادئ. وحدَّثت السيــدة سليد نفسها قائلــة إنها لم تكن تعتقد أن السيــدة أنسلي تستطيع أن تضبط أعصابها.

وهنا قالــت السيدة أنسلي: إنني أتساءل كيف علمت بــه، فقد أحرقت الخطاب في الحال.

– نعــم! مثلك تحرق الخطاب في الحال لأنك على شيء عظيم من الحكمة. وإذا كنت قد أحرقت الخطاب فإنك تتساءلين كيف استطعت أن أعرف مضمونه. أليس كذلك؟

وانتظرت السيدة سليد من صديقتها أن تتكلم ثم قالت:

– إنني يا عزيزتي أعرف مضمونه لأنني أنا التي كتبته!

– أنتِ التي كتبتِه!

– نعم.

ووقفــت المرأتان لحظة تحملق كل منهما في الأخرى على ضوء الغروب الذهبي وما لبثت السيدة أنسلي أن تهالكت على مقعدها وقد غطت وجهها بيديها...

وانتظرت السيدة سليد منها أن تتكلم أو تتحرك، ولكنها لم تتكلم ولم تتحرك وأخيراً قالت: «لقد أخفتك».

وهبطت يدا السيدة أنسلي على ركبتيها، وكانت عيناها ممتلئتين بالدموع:

– إنني لم أكن أفكر فيك. بل كنت أفكر في هذا الخطاب، فقد كان هو الخطاب الوحيد الذي وصلني منه.

– لقد كتبته أنا! نعم كتبته وكنت خطيبته، فهل كنت تذكرين ذلك؟

وأخفَتْ السيدة أنسلي رأسها: «إنني لا أريد أن ألتمس أعذاراً. نعم كنت أذكر ذلك».

– ومع ذلك ذهبت لمقابلته!

ووقفــت السيدة سليد تنظر إلى صديقتها التــي جلست أمامها وكان لهيب غضبها قــد أخذ يخبو، وتساءلت عما إذا كان هناك مســوّغ لإثارة الجرح القديم. ولكنها كانت مضطرة أن تدافع عن نفسها فاستطردت تقول:

– اكتشفت علاقتكما فشعرت من نحوك بالكراهية. كنت أعلم أنك تحبين دلفين وكنت أخاف منك. كنــت خائفة منك ومن طباعك الهادئة وحلاوة نفسك. وكنت أريد أن أبعدك من طريقي ولو بضعة أسابيع حتى أستطيع أن أستأثر به، ولذلك فإنني في لحظة غضب أعمى كتبت لك ذلك الخطاب. ولكني لا أعرف لماذا أذكر لك اليوم هذا الآن.

فأجابت السيدة أنسلي: إنني أعتقد أنك تفعلين ذلك لأنك ما زلت تكرهينني!

– ربما. أو لأنني أردت أن أنسى كل شيء بعد أن أعترف!

وسكتت قليلاً وقالت: «إنني سعيدة لأنك أحرقت الخطاب».

وعادت السيدة أنسلي إلى صمتها، وأحست السيدة سليد وهي تميل فوقها بإحساس غريب بالعزلة، وبأنها قد انفصلت عن الجماعة الإنسانية. وقالت:

– لعلك تعتقدين أنني وحش!

– لا أعلم، لقد كان هذا الخطاب هو الوحيد. وهأنت ذي الآن تقولين إنه لم يكتبه؟

– أما زلت تهتمين به؟

فقالت السيدة أنسلي: إنني شديدة الاهتمام بهذه الذكرى.

ولــم تنقطع السيــدة سليد عن النظر إليهــا، وكانت السيدة أنسلــي تبدو كأنها قد تحطمت تحت تأثير هذه الضربة، وأحست أنها لو غادرت مقعدها فإن الرياح ستذروها كمــا لو كانت حفنة من التــراب. وفجأة اشتعلت غيرة السيدة سليــد عند رؤيتها لهذا المنظــر! فقد اكتشفت أن المرأة عاشت كل هذه السنين على ذكرى ذلك الخطاب! لا بد أنها كانت تحبه، وتحتفظ بذكرى الخطاب الذي احترق! خطاب الرجل الذي كان خطيباً لصديقتها. ألم تكن هي بذاتها الوحش؟

ثم قالت السيدة سليد لصديقتها: لقد بذلت جهدك لكي تأخذي زوجي ولكنك أخفقت، واحتفظت أنا به، وهذا كل ما في الأمر!

– نعم هذا كل ما في الأمر.

– يا ليتني لم أخبرك! فلم تكن لديّ فكرة عن الشعور الذي تحسين به الآن. لقد كنت أعتقـد أن الخبر سيكون مثيراً إياك. فقد حدث هذا منذ زمن بعيد، ويجب أن تصدقيني إذا قلت لك إنني لم أكن أقصد أن تأخذي الأمر مأخذ الجد، فما كان هذا يدور بخلدي أبـداً، ولاسيّما أنك تزوجت هوراس أنسلي بعد ذلك بشهرين، فإن والدتك انتظرت حتى شفيت مـن مرضك وصحبتك إلى فلورنسا حيث تزوجـت، وكانت دهشة الناس كبيرة عندمـا لاحظوا السرعة التي تـم بها هذا الزواج ولكنني كنت أعلـم السبب. فقد كنت أعلـم أنك فعلت هذا على سبيل التحدي، إن الفتيات قد يقدمن على أعمال خطيرة لأتفه الأسباب. وقد أقنعني زواجك بهذه السرعة بأن الأمر لم يكن جدياً بالنسبة إليك!

واختفـى اللون الذهبي من السماء، وحـلّ محله ضوء الغسق فنشر على تلال روما السبعة الظلال. وبدأت الأنوار تتـلألأ خلال الأشجار التي تمتد تحت أقدامهن. وسمع وقع أقـدام تروح وتغدو على الشرفة التي كانت لا تزال خالية من روادها، وكان الخدم يقفون على قمة السلم ثم يظهـرون وهم يحملون الأطباق والمناشف وزجاجات الخمر. ورصت بعد ذلك الموائد والمقاعد، وأضيئت أنوار الكهرباء، ورفعت الزهريات بما فيها من أزهار ذابلة، لكي تعاد وقد ملئت بالأزهار النضرة.

وظهرت بعد ذلك سيدة بدينة سألت الخدم في لهجة إيطالية ركيكة عما إذا قد عثروا على مقبض حقيبتها الذي سقط منها في أثناء تناولها الغداء، ثم أخذت تبحث عنه تحت المائدة، وتلتمسه بعصاها، والخدم يساعدونها في البحث.

وكان ركـن الشرفة الذي تجلس فيه السيدتان سليـد وأنسلي لا يزال معتماً وليس فيـه غيرهما، ومضى وقت طويـل دون أن تتحدث إحداهما، وأخيراً بدأت السيدة سليد الحديث فقالت: أعتقد أنني فعلت ذلك على سبيل المزاح.

– على سبيل المزاح؟!

– إن الفتيـات إذا أحببـن يملن إلى العنف. إنني أذكـر أنني لم أنقطع عن الضحك طـوال ذلك المساء عندما كانت تراودني فكرة وجودك فـي الظلام وأنت تحومين حول

«الكوليزيوم» بعيداً عن الأنظار، وتنصتين لكل صوت، وتحاولين أن تدخلي. ولكنني طبعاً أسفت جداً عندما سمعت بعدئذ أنك مرضت بسبب تعرضك لبرد الليل.

ولــم تبدِ السيدة أنسلي حــراكاً مدّة طويلة ولكنها في النهايــة استدارت ببطء نحو رفيقتهــا وقالت: ولكنني لم أنتظر طويلاً فقد رتب هو كل شيء إذ كان هناك، وسمح لنا بالدخول في الحال.

وقفــزت السيدة سليد من مكانها وقالت بمنتهى العنــف: هل كان دلفين هناك؟ هل سمحوا لك بالدخول؟

إنك تكذبين الآن!

وزاد صوت السيدة أنسلي وضوحاً: لقد كان هناك بالطبع . لقد حضر فعلاً!

– حضر! كيف علم أنه سيجدك هناك؟ إنك تهرفين!

وترددت السيدة أنسلي كأنها تفكر في جواب ثم قالت: لقد حررت له رداً على خطابه. وقلت له إنني سأكون هناك في الموعد المضروب ولذلك جاء!

وأخفــت السيدة سليد وجهها بيديها وقالت: يا إلهــي! إذن، كتبت الرد وأنا لم أكن أتوقع أنك ستردين على خطابه.

– من الغريب أنك لم تتوقعي ذلك. ما دمت قد كتبت الخطاب بيدك!

– نعم. لقد أعماني الغضب!

وأخيــراً وقفت السيدة أنسلي ووضعت الفراء حــول رقبتها وقالت: إن الجو أصبح بارداً هنا فيحسن أن نترك هذا المكان، إنني آسفة من أجلك.

ولم تكن السيدة سليد تتوقع هذه الكلمات فقالت: نعم! يحسن بنا أن ننصرف.

ثم جمعت حقيبتها ومعطفها وأضافت: إنني لا أعلم لماذا أنت آسفة من أجلي؟

ووقفــت السيدة أنسلي تطل على «الكوليزيوم» وقد أحاطت به الظلال ثم قالت: لأنني لم أنتظر تلك الليلة!

وانبعثــت من السيدة سليد ضحكة مضطربة وقالت: نعم لقد هزمتني في هذا، وكان يجــب عليّ ألا أحقد عليك بعد كل هذه السنين، فقــد فزت أنا بكل شيء. لقد استوليت

عليه على مدى خمس وعشرين سنة. ولم تأخذي أنت شيئاً سوى الخطاب الذي لم يكتبه بيده!

وصمتـــت السيدة أنسلـــي مرة أخرى. وأخيراً تحولت نحو بـــاب الشرفة ثم تقدّمت خطوة وعادت متجهة نحو رفيقتها وهي تقول: لقد أخذت منه بربارا.

وبدأت تتجه نحو السلم وهي تتقدم السيدة سليد.